Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger

und ihre wirtschaftliche Bedeutung für das Theater.

Inaugural-Dissertation

verfaßt und der

Hohen rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät

der

Kgl. Bayer. Julius-Maximilians-Universität Würzburg

zur

Erlangung der rechts- und staatswissenschaftlichen Doktorwürde

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von

Rudolf Spuhl
aus Berlin.

Altenburg, S.-A.
Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co.
1914.

Referent: Reichsrat und Geh. Hofrat Prof. Dr. G. v. Schanz.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

A. **Einleitung** . . . . . 5—6

B. **I. Geschichtliche Darstellung der wirtschaftlich-sozialen Lage am Theater** . . . . . 6—23

1. Die Anfänge des wirtschaftlich-sozialen Lebens am Theater. Velthem 1650 6
2. Der alsbaldige Niedergang unter Velthems Nachahmern, den Stegreif-Komödianten 1700 8
3. Das allmähliche Wiederemporsteigen: Neuberin, Schönemann, Ackermann, Koch 1720—80 8
4. Die Theaterakademie und die Wirksamkeit Ekhofs 1720/78 . 10
5. Der sittliche Verfall 1780/1810 10
6. Das Hoftheater 1810/46 12
7. Der Einfluß des Bühnen-Vereins 1846/69 17
8. Der Einfluß der Gewerbeordnung 1869 20

II. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger . . 23—66

AA. Die Gründungsgeschichte und die Organisation 23

1. Die Entstehung der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 23
2. Ihr Programm 23
3. Ihre juristische Struktur 24
4. Erlangung der Mitgliedschaft 25
5. Verwaltung 25

BB. Die rein wirtschaftlichen Institutionen der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger . 27

1. Die Pensionsanstalt 27
   a) Die Pensionsanstalten am Theater vor der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 27
   b) Die Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 30

   α) Mitgliedschaft und Rechte S. 30, β) Vorzüge S. 31, γ) Nachteile S. 32, δ) Verwaltung S. 33, ε) Höhe der Beiträge S. 34, ζ) Berechtigung der Pensionsanstalt nach Inkrafttreten der Reichs-Zwangsversicherung S. 37.

Seite

2. Die Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt 39
3. Die Sterbekasse 40
4. Nebenkassen 42

CC. Die weitere Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 42

DD. Die sozialwirtschaftliche Zeit 44

I. Die Wirksamkeit der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger im Interesse lediglich der Bühnenangehörigen 44

1. Das Rechtsschutzbureau 45
a) Seine Entstehung und Organisation 45
b) Seine Vorzüge für den Bühnen-Angehörigen . . 46
c) Seine Einwirkung auf das Bühnenrecht 47
2. Das Frauenkomitee 49
a) Entstehung und Organisation 49
b) Seine Wirksamkeit 50
α) Unterstützungskasse S. 50, β) Mutterschutzkasse S. 50, γ) Kostümzentrale S. 54, δ) Beratende und helfende Tätigkeit S. 55, ε) Kinderheim S. 55.
3. Engagementslosen-Unterstützungskassen 56
a) Ihre Begründung 56
b) Ihre Zukunft 57

II. Wirksamkeit der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger im Interesse des gesamten Theaters . . . 57

1. Maßnahmen gegen den Theaterzulauf 57
2. Maßnahmen gegen die Pachtverträge. Die Eigenregie der Städte 59
3. Das Städtebundtheater 60
4. Genossenschaftstheater 61
5. Engagementsnachweis 65
6. Gutachten bei Konzessionserteilung 66

C. Schlußwort 66

Anlage 67

A. Einleitung.

Zu allen Zeiten ist immer von neuem behauptet worden, das Theater- und Komödienspielen sei ein Kulturschaden. Und auch heute noch gibt es Leute, die diesen Standpunkt vertreten oder gar zu begründen suchen.

Verhielte es sich wirklich so, dann sollte man mit allen nur möglichen Mitteln an dem schnellen Untergange des Theaters arbeiten. Nichts wäre hierzu wirksamer, als die Mitglieder des Theaters wirtschaftlich und sozial so schlecht zu stellen, daß Menschen von innerem Wert sich scheuen, dort ihr Arbeitsfeld zu suchen.

Ist aber das Theater ein Kulturfaktor, kann es tief und segensreich in das Volksleben eingreifen, dann sollte die Allgemeinheit sich auch seiner annehmen und es auf eine, dem modernen Empfinden entsprechende soziale Stufe stellen.

Das ist bis jetzt so gut wie gar nicht geschehen. Deshalb haben die Bühnenangehörigen zur Selbsthilfe greifen müssen und das zu erreichen versucht, was sie vom Staate vergebens erhofften.

Was sie für notwendig hielten und welche Wege sie beschritten, muß man wissen, um zu sehen, wo der Staat nunmehr eingreifen kann.

Deshalb scheint eine zusammenhängende Betrachtung in unserer Zeit notwendig zu sein.

Abgesehen von diesem kulturellen Motive rechtfertigt noch ein anderes, rein wissenschaftliches, dieses Ziel, da das Theater einen breiten Raum in unserem Wirtschaftsleben einnimmt. Denn außer den ca. 27 000 Personen, die direkt am Theater beschäftigt sind, gibt es eine stattliche Zahl von Berufen, deren Existenz erst durch das Theater bedingt ist, oder die des Theaters notwendig bedürfen. Ich möchte hier nur an die Fabrikanten von Schminken, Theaterstoffen und Dekorationen erinnern, die jährlich viele Millionen durch das Theater verdienen. Oder ich will auf Schriftsteller hinweisen, deren

Begabung allein auf dramatischem Gebiet liegt, und die durch Verbreitung ihrer Werke in Buchform einen nur ganz minimalen Einfluß auf unser Volk hätten, während ihnen in der Bühne eine machtvolle Förderin ihrer Ideen entsteht.

Die maßgebende Vertreterin aller an den Bühnen Angestellten ist die „Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger" (GDBA.). Von ihrer Arbeit werden ca. 27 000 Menschen direkt beeinflußt; denn gehören auch nur ca. 14 000 der GDBA. an[1], so wirkt oft ein Beschluß der Genossenschaft auch auf alle Theaterangehörigen. Darum erscheint es in Anbetracht der großen Bedeutung, die sie auf die Ausgestaltung der wirtschaftlichen Zustände am Theater hat, nicht unzweckmäßig, über ihre bisherige Tätigkeit Untersuchungen anzustellen.

B. I. Geschichtliche Darstellung der wirtschaftlich-sozialen Lage am Theater.

Bevor ich auf die Genossenschaft selbst eingehe, halte ich es für angebracht, eine kurze historische Skizze des wirtschaftlich-sozialen Lebens vor der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger zu geben, damit die Möglichkeit besteht, das Einst und Jetzt zu vergleichen, zu sehen, was geblieben, was sich verschlechtert, was sich gebessert hat.

Von einer wirtschaftlich-sozialen Stellung kann man wohl erst dann bei der Schauspielerschaft reden, wenn sich die einzelnen Glieder als Schauspieler zusammenfinden und als Schauspieler zusammenbleiben wollen.

1. Im deutschen Schauspielerstande tritt zum ersten Male das Bestreben, sich auf diese Weise als Ensemble zu bilden, erst um 1670 auf.

Früher gab es zwar auch schon viele Wanderbühnen, aber sie sind noch kaum als Schauspielbühnen zu bezeichnen. Die Mitglieder standen an Ansehen Schwerverbrechern gleich.

Erst um 1670 sammelt ein gewisser Veltem (Veltheim, Velthen), ehemals Student und Magister in Leipzig, eine „Bande", die sich hauptsächlich aus Kommilitonen zusammensetzte und bessere Ziele als die anderen verfolgte.

[1] Außer der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger gibt es noch einen „Reichsverband" . . . mit Sitz in Hamburg. Seine Mitgliedschaft beläuft sich auf nur 2000, die meist an kleinen Wandertheatern tätig sind. Der Einfluß des Reichsverbandes auf die wirtschaftlich-soziale Lage ist unbedeutend.

Aus Liebe zum Komödiespielen hatten sie sich aneinander geschlossen, und sie hielten treu beisammen, bis sich dem einen oder dem anderen im bürgerlichen Leben eine gute Stellung bot. Nur wenige auch von der Veltemschen Truppe hielten ihrem Berufe bis in den Tod die Treue, so daß die „Bande" bald durch andere Mitglieder ergänzt werden mußte. Die Seele dieser Gesellschaft war und blieb Veltem, 1685 wurde seine Truppe von Johann Georg III. als „Hof-Bande" engagiert, und somit in Dresden das erste deutsche Hoftheater errichtet.

In dieser Zeit der wirtschaftlichen Sorglosigkeit bemühte er sich durch fleißiges Einstudieren der Rollen und Ausarbeiten der Stücke, das Ansehen der Schauspieler zu heben, das Vorurteil der Bürger gegen das Theater zu brechen.

Das ist ihm bis zu einem gewissen Grade auch gelungen. In jeder Stadt zollte man ihm und seiner Truppe Hochachtung.

In Nürnberg und Breslau ließ man ihn sogar vor den Toren der Stadt durch eine Ratsdeputation begrüßen und bewirten[1]. So ganz von der bürgerlichen Gesellschaft getrennt waren die Schauspieler dieser Truppe also nicht, doch wurden sie keineswegs schon als Vollbürger gern angesehen, was man daraus erkennen kann, daß sie den Hofbedienten und Hoflakaien gleichgestellt, noch schlechter als sie bezahlt wurden.

So zahlte der Kurfürst von Sachsen der Dresdener Bande trotz seiner Begeisterung für das Theater an Gagen:

Direktor	200	Thlr. jährlich
Frau Velten	200	= =
deren Schwester . . .	100	= =
Paccli	200	= =
drei andere je. . . .	150	= =
vier andere je. . . .	100	= =

was geradezu lächerlich gering ist, wenn man bedenkt, wie viel Geld an den sächsischen Höfen für Ankauf von Bildwerken, und für Festlichkeiten in der Zeit des Sonnenkönigs ausgegeben wurde.

Dazu kürzte man diese Gage noch um die Hälfte, wenn wegen Landestrauer, Krieg, oder aus einem anderen Grunde das Theater nicht spielen durfte. Allerdings bewilligte Johann Georg III. auf einen Brief Velthens[1] auch während dieser Zeit einen außerordentlichen Zuschuß, aber er war eben doch ein Gnadenakt.

---

[1] Devrient I, S. 139.

[2] Anscheinend 1687.

Trotz alledem muß man sagen: Im Verhältnis zu der früheren Zeit bedeutet die Veltemsche Periode einen ganz gewaltigen Aufstieg im wirtschaftlichen und sozialen Leben des deutschen Schauspielers.

2. Aber mit dem Tode dieses Mannes setzte eine Reaktion ein. Die von Veltem geistvoll eingeführte Stegreifkomödie wurde zu einem übelextemporierten Zotenspiel. Selbstachtung und Scham, jede innere und äußere Sittlichkeit war dem Schauspieler fremd. Damit ging auch gleichzeitig die mühsam kaum errungene Achtung der Mitwelt wieder verloren.

So erklärt es sich, wenn Nürnberg, die Stadt der mittelalterlichen Musen, die Stadt, die die Veltemsche Bande mit Begeisterung aufgenommen, sich um 1700 gezwungen sieht, zu verordnen, daß „die Komödianten in keinem Bürgerhause, sondern nur in Gasthäusern aufgenommen werden" [1].

Natürlich war nicht überall die Mißachtung so groß. Gerade in dieser Zeit fand der deutsche Schauspieler in Berlin ein liebevolleres Entgegenkommen, wie aus einem Bericht Johann Friedrich Löwens hervorgeht.

„Der damalige Kurfürst von Cöln ließ dem Elendsohn (Devrient Elensohn') auf dem katholischen Kirchhofe in Schmalbach ein Epitaphium in schwarzem Marmor setzen." Doch muß dies, ebenso wie die Begünstigung Friedrich I. in seiner Königszeit als Ausnahme, keineswegs als Charakteristikum dieser Epoche gelten [1].

Friedrich I. war eben ein Verschwender, dem es auf die verbrauchte Geldsumme nicht ankam.

Ich glaube nicht einmal, daß er diese Unterstützung den Schauspielern zukommen ließ, im Interesse der Kunst (denn seine Truppe war durchaus nicht die beste), sondern eigentlich nur aus Dankbarkeit für die lustigen aber rohen Stunden, die er durch ihre Tätigkeit genoß.

Das soziale Leben am Theater hatte also nur einen Kreislauf vollendet und es war wieder da angelangt, wo es vor Veltem gestanden hatte.

3. Es folgt nun die so oft gerühmte Theaterzeit der Neuberin. Unstreitig hat diese Frau sich um die Literatur des 18. Jahrhunderts und um die Darstellungskunst verdient gemacht.

---

[1] Devrient I, S. 217.
[2] Löwen, S 19.

Ihre Bedeutung für den Schauspieler-Stand ist dagegen viel geringer. Immerhin sorgte sie wieder für Anstand und Sitte auf ihrem Theater. Die weiblichen Mitglieder wohnten bei ihr, die übrigen durften bei ihr essen. Solche Maßnahmen erleichterten es allerdings dem Schauspieler, anständig und schuldenfreier als gewöhnlich zu leben.

Aber ein solches Ansehen wie die Mitglieder der Veltemschen Truppe genossen ihre Künstler doch nicht.

Viel erheblicher sind dagegen auf sozialem Gebiete die Einflüsse Schönemanns, Kochs, Ackermanns.

Ihre Mitglieder standen in dem Ruf, besser zu sein, als die Angehörigen der übrigen Banden.

„Ich muß aber auch zu unserer Ehre hier bekennen, daß die guten und strengen Sitten auf den drei berühmtesten deutschen Bühnen . . . nichts von ihrer Würde verloren haben.[1]"

Mit der Anerkennung der strengen Sitten auf dem Papiere war dem Schauspieler nur wenig geholfen. Ob viele die Schmach empfanden, in der sie leben mußten, will ich dahin gestellt sein lassen. Tatsache ist auf alle Fälle, daß der ganze Stand sittenreiner wurde, daß seine Begriffe von Moral (Schröder, Ekhof, Christ) gleichwertig waren mit denen der anderen. Und doch folgte damals der papierenen Anerkennung noch lange nicht die tatsächliche. Der Schauspieler blieb nun mal ein Paria der Gesellschaft. Selbst Ekhof, später auch Iffland, hört man bitter darüber Klage führen, daß die Schauspieler nur zu Geselligkeiten eingeladen würden, um die anderen mit ihren Späßen zu unterhalten, um gute Gesellschafter zu sein.

Wehe aber dem Schauspieler, der sich bei diesen Einladungen in vornehmer Zurückgezogenheit verhielt. Nie wieder wurde er mit solcher Ehre bedacht, denn die Einladung hatte ja ihren Zweck verfehlt, die anderen auf billige Kosten zu amüsieren.

Kann man es unter diesen Umständen dem Schauspieler verargen, wenn er die Lust verlor, an sich selbst zu arbeiten und sich weiter zu bilden? Nur einzelne ließen den Mut nicht sinken[2].

---

[1] Löwen, S. 56. — Der Schreiber dieser Zeilen, Löwen, war der Schwiegersohn Schönemanns, so daß man eine Schönfärberei zugunsten seines Verwandten befürchten könnte. Doch möchte ich seinem Buch (unbedingt in diesem Falle im Gegensatz zu Devrient) Objektivität zusprechen, da er auch Koch und Ackermann lobt, die gerade um diese Zeit seinem Schwiegervater gewaltig Konkurrenz machten (1768).

[2] Devrient I, S. 310 ff.

4. So hat Ekhof, der seine Fähigkeiten auf allen Gebieten dem ganzen Stande zugute kommen ließ, sich auch an der Weiterbildung der Schauspieler versucht. Im Jahre 1773 gründete er zu diesem Zwecke eine Theaterakademie, die künstlerisches Emporarbeiten und sittliche Hebung seiner Mitglieder bezweckte.

Aus den Statuten seien zwei Paragraphen angeführt, die recht deutlich beweisen, wie der Durchschnittsschauspieler damals beschaffen war, und daß eine Besserung sehr not tat[1].

„Ein jeder Akteur oder Aktrice soll sich eines gesetzten oder vernünftigen Lebens befleißigen, insonderheit alle Gelegenheiten zu Zänkereien, Schlägereien oder anderen Ausschweifungen sorgfältig vermeiden, weil dadurch die Ehre der ganzen Gesellschaft leidet." Ferner:

„Kein Akteur oder Aktrice soll mit beschmutzter Wäsche, befleckten Strümpfen oder unreinem Gesicht und Händen auf das Theater kommen.

Noch aus dem Berlin der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts besitzen wir erbauliche Schilderungen über die Trunksucht und unzüchtige Spielwut der Schauspieler, deren Kreditfähigkeit öffentlich in Abrede gestellt wird, sowie von dem leichten Lebenswandel der Theaterdamen, die oft genug von dem sittlich entrüsteten Publikum auf offener Bühne abgestraft wurden, obwohl die sittlichen Zustände damals im Publikum allgemein auch nicht besser waren."

Unter Veltem war der Höhepunkt des Ansehens erreicht worden[2].

Nach dem jähen sittlichen Absturz bei seinem Tode kam ein ganz allmähliches Steigen und als man fast wieder auf der Höhe des Velthemschen Ansehens angelangt war, sollten sich einzelne Fehler wieder erheblicher zeigen.

5. Es war die Zeit des allgemeinen moralischen Verfalls, der sich natürlich auch beim Theater sehr deutlich zeigte.

Dafür erzählt Devrient eine sehr charakteristische Geschichte, die sich unter Schröders Direktion in Hamburg abgespielt hat; dort

---

[1] Zitiert nach „Maske", 11. Mai 1908, S. 646.

[2] Das ist natürlich nur zu erkennen, wenn man bedenkt, wie im Laufe dieser 1½ Jahrhunderte die Anschauungen liberaler und freier geworden waren. — Eine bloße Nebeneinanderstellung von Begebenheiten und Gagenverhältnissen usw. würde nämlich ein ganz schiefes Bild geben.

leistet das Publikum nur mit Rücksicht auf die Jugendlichkeit und Schönheit einer kleinen Schauspielerin „der Unsittlichkeit Vorschub“ [1].

Doch man soll nicht denken, in dieser sittenlosen Zeit hätte man nun stets gemeint: „wenn wir so sind, dann dürfen es die Schauspieler auch sein“. Das mußte eine Tochter Döbbelins in Berlin erfahren, wo sich eines Abends folgende widerliche Szene abspielte: Sie war zum zweiten Male durch einen Berliner Offizier geschwängert worden. Als sie in schwangerem Zustand die Bühne betrat, erhob sich ein Gegröhl und Gepfeiff, bis der alte Döbbelin vor das Publikum trat und sagte: „Meine Herrschaften, Tugend kann straucheln“, wofür er als Antwort ein johlendes „Ja, aber nicht zweimal“, erhielt [2].

Diese Unmoral an sich wäre beim Theater nicht das Schlimmste gewesen, da ja die ganze damalige Welt ebenso war.

Aber typisch und sehr zum Nachteil für die Schauspielerschaft blieb es, daß sich bis gegen die Wende des 18. Jahrhunderts Schauspieler und Leiter oft aus den untersten Schichten rekrutierten. „Die meisten waren anfangs Schneider, Barbiere oder sonst ehrliche Leute [3].“ Andere hatten erst in einem bürgerlichen Berufe Schiffbruch gelitten. Und erst als ihnen sich nichts besseres bot, gingen sie zur Bühne.

Das vermag ja allerdings nicht gegen die Leute als Schauspieler zu sprechen. Doch läßt sich daraus folgern, es waren oft Menschen, denen ein geordnetes Leben nicht zusagte, und denen außerdem die schlechten Gewohnheiten ihres früheren Berufes in ihrer neuen Tätigkeit als Schauspieler anhaften blieben.

Das sind Fehler, die erst dann in Erscheinung treten, wenn ein gewisser Prozentsatz aus besserem Stande ist, wie es schon damals der Fall an der Bühne war.

Es entstand also notwendigerweise eine Kluft zwischen dem Schauspieler aus gutem und aus schlechtem Hause. Sie war zwar auch schon früher vorhanden, aber erst jetzt machte sie sich fühlbar, wo an mehreren Residenzen, in großen Handelsstädten oder an sonst verkehrsreichen Plätzen ständige Theater errichtet wurden.

---

[1] Devrient II, S. 33/4.

[2] Vgl. auch die Flugschriften, die die ganze Affäre in den Schmutz ziehen. „Traurige Nachricht von dem unerhörten Mutwillen 12 719.“ „Beantwortung der so betitelten traurigen Nachricht 1786.“ „Beleuchtung der traurigen Nachricht . . . . Berlin 1786.“

[3] Devrient II, S. 50. Löwen, S. 53.

Denn nun schied sich der ganze Stand in Mitglieder von Wanderbühnen und in solche stehender Theater.

Die großen Talente fanden an letzteren eine Lebensstellung und waren der Sorge für die Zukunft enthoben, während die sogenannten Schmieren oder Meerschweinchen von Jahr zu Jahr schlechter wurden und meist nur der Hefe des Standes Unterschlupf gewährten.

So etwa lagen die Dinge, als der große Befreiungskrieg dem deutschen Volke Erlösung gab. Und die nun folgende Zeit des wirtschaftlichen Aufschwunges brachte auch in mancher Hinsicht dem Schauspieler Vorteile[1].

6. Die kleinen deutschen Ländchen mit ihren Residenzen hatte die napoleonische Zeit von der Erde weggefegt. Was übrig blieb, waren wirkliche Staaten mit verhältnismäßig großen Hauptstädten. Die Theater in diesen Residenzen übernahmen von nun an die Führung und es vollzog sich die Wandlung vom subventionierten Nationaltheater zum Hoftheater. Die Schauspieler waren in fürstlichen Diensten, der Güte oder Strenge eines vom Fürsten ernannten Intendanten unterworfen. Dieser Posten wurde (was sich fast ausschließlich bedauerlicherweise bis auf unsere Zeit erhalten hat) einem Offizier überwiesen, der in diesen Künsten vorher dilettiert hatte.

Es liegt mir fern zu behaupten, solche Männer könnten keinen Kunstsinn haben, aber häufig fehlt ihnen das Verständnis für den Charakter und die Bedürfnisse der Bühnenleute (was heute vielmehr als damals auffiel) und sie betrachten eben ihre Stellung als Hofamt und nicht als Lebensberuf.

Doch muß man anerkennen, daß die Intendanten wohl bemüht waren, ihren Schauspielern die letzten Lebensjahre durch Gründung von Pensionskassen zu erleichtern.

Der erste Ansatz wurde dazu allerdings schon von Schröder in Hamburg gemacht. Doch gebührt Johann Friedrich von Küstner das Verdienst, als erster die ständige Errichtung einer Pensionsanstalt am Theater in Leipzig 1821—22 durchgesetzt zu haben[2].

[1] Die im Verhältnis zu den neunziger Jahren etwas besseren sozialen Zustände an den festen Theatern ließen in einigen Schauspielern den Gedanken an eine Vereinigung aller Darsteller auftauchen zum Zwecke der sozialen und wirtschaftlichen Gesundung und gegenseitigen Unterstützung. Doch bestand sie kaum fünf Jahre und hatte nach außen hin fast gar keinen Erfolg. Näheres s. weiter unten.

[2] Wie sich der Gedanke einer privaten Pensionsanstalt am Theater entwickelt hat, zeigt die beigefügte Tabelle (S. 13). Sie ist entnommen dem Buch

Übersicht über die Pensionsanstalten an den deutschen Theatern.

Laufende Nr.	Theater	Jährlicher Beitrag Prozent	Ausbedungene Mitgliedschaft Jahre	Höchstbetrag der Rente	Gegründet
1	Braunschweig, Hoftheater . .	3	10	1800 Mk.	—
2	Bremen, Stadttheater . . .	$2^1/_2$	—	—	—
3	Brünn, Stadttheater	—	—	—	—
4	Cassel, Hoftheater	3	8	—	1845
5	Coburg-Gotha, Hoftheater. .	3	7	860 =	—
6	Cöln, Stadttheater.	1—2	6	—	1886
7	Darmstadt, Hoftheater . . .	4	15	—	1852
8	Dessau, Hoftheater	—	10	—	1902
9	Dresden, Hoftheater	3	10	—	1834
10	Frankfurt a. M., Stadttheater	5	—	2176 =	1797 (1822)
11	Graz, Stadttheater.	—	—	—	1891
12	Halle, Stadttheater	1—2	7	—	—
13	Hamburg, Stadttheater . . .	$1^1/_4$—$1^3/_4$	10	1080 =	—
14	= Thaliatheater . .	1—5	5	2250 =	—
15	Hannover, Hoftheater . . .	3	10	1800 =	1891 (1825)
16	Karlsruhe, Hoftheater . . .	3—4	10	—	—
17	Leipzig, Stadttheater. . . .	3	10	—	1822
18	Linz a. D., Landestheater .	—	—	—	—
19	Mannheim, Hoftheater . . .	3	10	—	1824
20	Meiningen, Hoftheater . . .	3	10	—	—
21	München, Hoftheater	—	8	1000 =	1873 (1827)
22	Prag, Landestheater	5	6	3200 Kr.	—
23	Riga, Stadttheater	3	10	400 Rbl.	—
24	Schwerin, Hoftheater. . . .	$2^1/_2$	10	1875 Mk.	—
25	Stuttgart, Hoftheater . . .	2—$3^1/_2$	10	2400 =	1900
26	Weimar, Hoftheater	1—4	10	2400 =	1898
27	Wien, Burgtheater.	—	—	—	1892
28	= Operntheater . . .	—	—	—	1872
29	= Volkstheater	—	5	$^1/_3$ Gage Durchsch.	1893
30	Wiesbaden, Hoftheater . . .	3—4	10	—	—

Ausgestoßen ist der Schauspieler aus der Gesellschaft noch immer. Doch verehrt und gefeiert wird er trotzdem schon lange, und gerade in dieser Epoche steigt die Künstleranschwärmerei bis zur Exaltiertheit.

Wurden nun damals die Bühnensterne als Götter gefeiert, so verschwendete man all seine Begeisterung an die paar Großen, die Kleinen aber und Allerkleinsten waren und blieben verfemt. Man

---

von Engel Reimers. Einzelne Zahlen sind verbessert unter Benutzung des Küstnerschen Buches. — Auf die Vorzüge und Nachteile dieser Pensionsanstalten komme ich noch weiter unten zurück.

wies ihnen die Tür, schloß sich von ihnen ab und scheute sich nicht, sie ohne weiteres öffentlich bloß zu stellen[1] [2].

Der Geldmangel und daraus erzeugt das Schuldenmachen war bisher eine geradezu notwendige Gewohnheit am Theater geworden. Jetzt, wo die Anforderungen des Einzelnen an das Leben gewachsen, wo der Geldwert gesunken, also die Preise gestiegen waren, stellte sich zum erstenmal ein Feind ein, der die deutsche Bühne nicht verlassen hat und noch von Jahr zu Jahr anwächst: das erdrückende Überangebot.

Wie ungeheuer es ist, kann man aus den vielen Engagementsgesuchen in den damaligen Theaterzeitungen ersehen. Ebenso scheint mir ein offener Brief darauf hinzudeuten, der in der Leipziger Theaterchronik 1836 S. 464 abgedruckt ist:

„Der allzu große Zeit- und Kostenaufwand, welchen die Beantwortung aller an mich eingehenden Engagementsanträge nach sich ziehen würde, veranlaßt mich, hiermit bekannt zu machen, daß alle diejenigen, welche mich mit ihrer Zuschrift beehren, den Gegenstand derselben als erledigt oder nicht berücksichtigt anzusehen haben, wenn sie in spätestens acht Tagen keine Antwort erhalten.

F. Engelken, Dir. p. t. in Greifswald."

Genau zahlenmäßig zu beweisen, wie das Überangebot am Theater zugenommen hat, ist mir nicht möglich gewesen, da das Material hierzu auch nicht annähernd ausreichend ist[3].

---

[1] Ed. Genast, Aus dem Tagebuch eines Schauspielers. 2. Aufl. 1862. Voigt & Günther. Die Henne, ein einsam gelegenes Wirtshaus, war für mich eine historische Merkwürdigkeit, weil in früheren Jahren einmal die Wirtin dieses Hotels, als auch herzoglich weimarische Hofschauspieler vorbeifuhren, ihrer Magd zugeschrien: „Marie, duck de Wäsche weg, de Bande kummt!" (um 1810).

[2] Dafür zeugt meines Erachtens noch ein kleines Inserat in der allgemeinen Theaterchronik Leipzig 1836, S. 456: „Der Theater Canzellist C. G. Weller in Weimar wird ersucht, die mir seit 1823 schuldigen 6 Thaler 4 Groschen sofort einzusenden." Einen analogen Fall in einer anderen Zeitung habe ich aus den 30er Jahren nicht finden können. Es scheint also in anderen Ständen nicht mehr üblich gewesen zu sein, jemanden, noch dazu wegen einer so kleinen Schuld, an den Pranger zu stellen. Das durfte man sich eben nur mit Theaterangehörigen erlauben.

[3] Die verschiedenen Almanache (der Gothaer, Wiener, der Petersburger, der Berliner) führen immer nur einzelne Truppen an, die ihnen wichtig erscheinen oder von denen ihnen das Personalverzeichnis zugestellt worden ist. Die Wanderbühnen sind kaum berücksichtigt. Jedoch will ich eine Gegenüber-

Im Laufe der dreißiger Jahre entstand dem Theater aber noch ein zweiter Feind, der es an seiner Gesundung hinderte. Bis jetzt

---

stellung von 1836 und 1912 versuchen. Es ergibt eine Auszählung aus L. Wolffs „Almanach für die Freunde der Schauspielkunst 1836" an den 68 stehenden Theatern im ganzen als Darsteller, Chor und Vorstand 2990 Personen, und zwar als Darsteller 1022, als Darstellerinnen 763, als Vorstand 306, als Chor 899. Doch darf man bei der Berechnung nicht unberücksichtigt lassen, daß sich in damaliger Zeit die Vorstände ganz allgemein als Darsteller betätigten, oder der Chor auch noch unter den Darstellern der kleineren Rollen genannt wurde. Ich muß deshalb die Zahl um 306 (Vorstand) kürzen, und außerdem noch etwa 10 % von den restierenden als zweimal aufgeführt vermuten, d. h.

$$\begin{aligned} & 2990 \\ - \; & 306 \\ \hline & 2684 \\ - \; 10\,\% \; & 268 \\ \hline & 2416, \end{aligned}$$

abgerundet auf 2440. Nur so hoch darf ich die an den stehenden Saisontheatern wirkenden Kräfte ansetzen.

Wie groß die Zahl der Wanderbühnen war, läßt sich nur vermuten, doch schätze ich durch Verdoppelung der im Almanach aufgeführten Wandertheater die Zahl auf zwölf mit einem Personal von ca. 180 Personen. Mithin sind ca. 2 500 Personen an 80 Theatern als Sänger und Schauspieler tätig.

Das technische und Musikpersonal war nur gering und ist im ganzen auf höchstens 300 Personen zu schätzen, Diese Summe könnte zu niedrig erscheinen, man muß aber in Betracht ziehen, daß die Musiker oft durch musikspielende Männer aus anderen Berufen ergänzt wurden. Das Ballet dagegen nimmt die verhältnismäßig hohe Zahl von 200 Personen in Anspruch. Heute beträgt die Zahl der Bühnen ca. 600. Wäre also das Verhältnis der Bühnen und Bühnenangehörigen von 1836 zu 1912 gleich geblieben, so müssen wir $x = \frac{3000 \cdot 600}{80}$ d. h. $x = 22\,223$, abgerundet 22 300 Bühnenangehörige haben, während ihre Zahl in Wirklichkeit mindestens 27 000 beträgt. Lediglich auf Zahlen, die eine Berufszählung ergibt, darf man sich nicht stützen Viele reiche Männer pflegen in der Schauspielkunst ein wenig zu dilettieren, haben nie ein Engagement und nennen sich heut stolz „Schauspieler". Frauen dagegen benützen heut noch den Beruf „Schauspielerin" nur als Deckmantel, um sich leichter der Polizeiaufsicht usw. zu entziehen. Immerhin scheint also die Überfülle nur rund 5000 Personen zu ergeben. Doch muß man anderseits wieder in Betracht ziehen: Heute besitzen wir viele Spezialtheater, die entweder nur das moderne Lustspiel oder nur die Posse oder nur das Salon- und Schauspiel geben. Sie kommen mit einem verhältnismäßig geringeren Personal aus als die früheren Bühnen, die alles spielten. Wägt man das miteinander ab, so kann man die Zahlen in folgendes Verhältnis bringen:

1836 80 Theater, 3 000 erforderlich, vorhanden?
1912 600 = 21 000 = 27 000 vorhanden.

Meiner Ansicht nach ist es aber nicht nur das Überangebot von ca. 6000 Men-

waren fast alle Theater Jahrestheater gewesen, d. h. die Schauspieler waren während des ganzen Jahres an derselben Bühne engagiert. Es wurde zwar häufig auch von Hoftheatern im Sommer oder in bestimmten Monaten in einer anderen Stadt agiert, doch die Leitung war das ganze Jahr hindurch dieselbe. Die Künstler blieben zusammen und konnten sich „auf einander einspielen", was jedesmal Voraussetzung für ein gutes Bühnenspiel ist. Jetzt aber kam als etwas ganz Neues das sogenannte Wintertheater auf. Städte, die durch das ruhige Leben der zwanziger und dreißiger Jahre emporgeblüht waren oder durch größere Messen oder andere Ereignisse zeitweilig aus der Masse anderer Städte heraustraten, fühlten den Ehrgeiz in sich, ein eigenes Theater zu besitzen, das im Winter spielte. Ein Theater war schnell gebaut, und rasch ein Direktor gefunden. Er mußte oft noch eine Pachtsumme für die Benutzung zahlen, so daß der Bau der Stadt gute Zinsen trug.

Natürlich war es in diesen Städten nur möglich, 4, 5 höchstens 6 Monate das Theater offen zu halten, da dann das Interesse der Städter erlahmt war, und die Schauspieler vor leeren Bänken spielen mußten.

So kam es, daß zwar in dieser Zeit ein bedeutend größeres Personal auf einmal im Winter gebraucht wurde (denn im Winter spielten gleichzeitig die Hof-, Stadt- und Wandertheater), dafür aber die Hälfte des Jahres ein großer Teil der Bühnenangehörigen ohne Engagement war. Das galt jetzt auch für die kleinen Hoftheater, die sonst während der Sommermonate in einer anderen Stadt spielten.

So hat falsche Eitelkeit der kleinen und kleinsten Städte in dieser Zeit dazu beigetragen, das Elend der Schauspieler zu vergrößern, und hat es ihnen unmöglich gemacht, sich endlich an die gute Gesellschaft anzuschließen[1].

schen allein, was das pekuniäre Elend an unseren Theatern verursacht hat. Vielmehr liegt ein anderer Schaden auch darin, daß Darsteller mit wenig Können und großem Privatvermögen sich fast umsonst den Direktoren anbieten und so die wirklichen Künstler aus dem Felde drängen, nur weil ihre Wiege bei armen Eltern gestanden hat.

[1] In Widerspruch mit diesen Ausführungen steht ein schon im Jahre 1836 erschienener Aufsatz in Wolffs Almanach 1836, S. 112 ff. „Man bereitete den Künstlern sichere sorgenfreie, oft überreiche Subsistenz, die bürgerliche Gesellschaft nahm sie in ihre Kreise." Diese Ausführungen halte ich deshalb nicht für richtig, weil sie in der Zeitepoche selbst geschrieben, leicht unbewußt gefärbt sein können, und weil die oben für richtig gehaltene Darstellung mehr aus historisch ruhiger Betrachtung entsprungen ist. Außerdem sprechen noch andere Momente

Denn sie waren weit mehr noch als früher gezwungen, Schulden zu machen und oft am Schluß der Saison die Städte zu verlassen, ohne an Bezahlung zu denken. Das brachte sie natürlich bei den Bürgern in Mißkredit, die gerade am meisten an der Verelendung des Standes schuld waren.

In dem Schauspieler, wenigstens in dem besseren, war, wie zu Ekhoffs und Ifflands Zeiten, das Gefühl des Ausgestoßenseins unerträglich und man suchte in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Um die Vorbedingung dazu, nämlich die künstlerische und sittliche Hebung des Standes zu erreichen, vereinigten sich zwar Dezember 1834 einige Mitglieder des Berliner Hoftheaters zu einem Schauspielerverein, der aber nach kaum fünfjährigem Bestehen an inneren und äußeren Reibereien zugrunde ging[1].

Wohl verstanden, so verhielt es sich mit der großen Menge der Schauspieler! Die Bühnensterne dagegen wurden glänzend bezahlt und konnten sich durch die immer bequemer werdenden Gastspielreisen auch in den Ferien noch etwas hinzu verdienen.

Bot sich dem Großen oder dem Kleinen irgend ein besseres Engagement, konnte man es ihnen unter diesen Umständen verargen, wenn sie einfach ihre Sachen packten und kontraktbrüchig wurden? Das nahm man ihnen meist nicht übel, sie wurden dazu sogar vom Hoftheater aufgefordert, wenn der Intendant glaubte, sein Theater könne gerade ohne diese eine Kraft in X auskommen.

7. Dann kam es natürlich wie es kommen mußte. Derselbe Direktor, der das Mitglied zum Kontraktbruch bewogen hatte, wurde wieder von demselbem oder einem anderen heimlich verlassen usw. ad infinitum.

So war allmählich durch die Spekulationslust der Direktoren unter den Schauspielern der Vertragsbruch sanktioniert und an der Tagesordnung. Da letzten Endes die Direktoren selbst hineingefallen waren, sannen sie auf ein Mittel, dem Unfug zu steuern.

Als eine wirksame Abwehr dagegen hatte von Küstner schon 1829 eine Vereinigung aller Theaterdirektoren vorgeschlagen. Aber damals war sein Mahnruf ungehört verhallt. Erst als alle anderen Versuche fruchtlos blieben, vereinigten sich die Leiter auf einen Vorschlag

---

für meine Auffassnng, so klagt z. B. v. Gall noch 1845: „Die Quelle aller Übel am Theater liegt offenbar in der mangelhaften geistigen Bildung der meisten Schauspieler und vor allem darin, daß diesen die richtige Stellung in der Gesellschaft fehlt (S. 13).

[1] Wolffs Almanach 1836.

von Galls hin 1846[1], zuerst auf 5 Jahre, mit der einzigen Verpflichtung „kein Mitglied anzustellen oder im Dienste zu behalten, das noch früher eingegangene Verbindlichkeiten gegen eine andere Kartellbühne zu erfüllen hatte, auch keinem Gastrollen zu bewilligen, der nicht mit legalem Urlaub versehen ist oder seine völlige Dienstfreiheit dartut." Hier handelte es sich um ein durchaus loyales Programm, das volle Anerkennung verdiente. Aber Baron von Gall wollte die Statuten des Vereins dahin erweitern, daß er auch für die Abstellung anderer Mißstände in der Theaterwelt Sorge tragen werde. Dahingehende Vorschläge wurden von ihm 1858 auf dem Dresdener Vereinskongresse vorgetragen: 1. Einsetzung eines vom Präsidium unabhängigem Schiedsgerichtes. 2. Übereinstimmendes Verfahren bei der Berechnung der Spielhonorare. 3. Möglichst große Gleichmäßigkeit des Vertrages. 4. Als wichtigstes: Errichtung eines Engagementnachweises durch den Bühnenverein[2].

Dieses wirklich soziale Programm wurde angenommen. Hinterher bereitete man jedoch der Leitung so viele Schwierigkeiten, daß schon 1861 diese Statutenänderung rückgängig gemacht wurde. Baron v. Galls und v. Küstners Bemühungen, endlich den Bühnnnangehörigen eine würdige Position durch energische Reformen zu geben, war gescheitert an der Geldsucht der Leiter oder an ihrem Herrschergelüst. (Dazu mag allerdings noch bei einigen gekommen sein, daß sie pekuniär von den Agenten abhängig waren und ihrem eigenen Willen gar nicht folgen durften.)

Nur kurze Zeit war also wirklich der Bühnenangehörige vom Bühnenverein unterstützt worden, 1861 sah er sich wieder verlassen. Und doch ganz so schlimm war seine Lage, wenigstens in gesellschaftlicher Hinsicht, nicht mehr[3 4].

Nicht zum wenigsten mag dazu die Revolutionszeit von 1848 beigetragen haben, in der sich die Grenzen zwischen den sozialen Klassen etwas verwischten.

So begann in den sechziger Jahren das Ansehen des Schau-

---

[1] von Gall, Vorschläge zu einem Theater-Cartel. Oldenburg 1845.

[2] Vgl. die Bestrebung der Genossenschaft S. 65 ff.

[3] Das kann ich allerdings nur indirekt dadurch nachweisen, daß die Klage der Schauspieler und die Anwürfe in den Schriften anderer so gut wie verstummt sind.

[4] Ein gegenteiliges Erlebnis, daß Emil Thomas S. 42, 43 schildert, muß damals schon als Ausnahme gelten:

Eilig packte ich mein Köfferchen, eilte dann auf das Polizeibureau, um

spielers allmählich zu steigen, doch immer tiefer sank seine wirtschaftliche Stellung. Das hat er fast ausschließlich dem Bühnenleiter zu verdanken.

Eigentlich von jeher wurden die meisten Verträge zwischen Bühnenleiter und Bühnenmitglied schriftlich geschlossen, wenigstens darf man das als die Regel im 18. Jahrhundert schon ansehen[1]. Da galt als einzige Bedingung „Du leistest Schauspieldienste, ich zahle die Gage". Doch bald merkten die Direktoren, daß es Gelegenheiten gebe, an denen alljährlich die Einnahmen geringer sind (Weihnachten, Ostern, dann auch Landestrauer, Krieg usw.), und sie wälzten vertraglich diese Lasten auf die Mitglieder ab. Immer mehr Klauseln und einseitige Kündigungsrechte wurden zugunsten des Direktors in den Vertrag aufgenommen, so daß Paldamus[2] nicht ganz mit Unrecht sagt: „Es liegt in der zweideutigen Natur der Theaterkontrakte, die der Direktion stets einige Hintertürchen offen lassen, um Verlegenheiten aus dem Wege zu gehen. Während sie den Schauspieler gewaltig einengen, ihm eine ganze Menge von Verpflichtungen auferlegen und mit starken Strafen drohen, ist die Direktion, die schon durch ihre natürliche Stellung im Vorteil ist, noch durch allerlei Klauseln begünstigt. Es ist das viel zu weitläufig, aber es ließe sich nachweisen, daß ein Theaterdirektor sein Chikanespiel stets dahin treiben kann, daß der dadurch Betroffene in

---

mir meinen Paß, ohne den ich nicht reisen konnte, nach Preußen wieder visieren zu lassen.

„Wie heißen Sie?" hauchte mich der Polizeisekretär an.

„Thomas", antwortete ich, schon etwas betreten, daß man mir den populären Thomas, wie ich mit einbildete, nicht gleich an der Nasenspitze ansah.

„Thomas, Thomas", murmelte er, „hm, hm . . ."

Er suchte und suchte, rief einen seiner Kollegen zu Rate, beide suchten und kamen schließlich zu dem Resultat, daß mein Paß überhaupt gar nicht vorzufinden sei.

„Aber, meine Herren", antwortete ich, „ich habe ihn ja selbst hier übergeben."

„Ja, dann müßte er doch da sein," erhielt ich ärgerlich zur Antwort.

Nach langem Hin- und Hergepolter fragte mich der Eine: „Was sind Sie denn?"

Und als ich stolz mich in die Brust werfend ausrief: „Schauspieler!" machten beide ein sehr verdutztes Gesicht.

„Na, das ist ja auch ganz was anderes!" sagte der Eine. „Da müssen wir nicht unter ‚T' suchen, sondern unter ‚V', unter Vagabunden.

Und richtig! der Paß von E. Th. lag unter ‚V'! (a. 1857).

[1] Vgl. Christ, S. 108. Der Vertrag wurde oft brieflich abgeschlossen.

[2] Das deutsche Theater der Gegenwart, S. 129.

die empfindlichsten Nachteile gerät, ohne daß dabei irgend etwas Ungesetzliches geschieht“ [1].

Dieses ewige Einengen der Bewegungsfreiheit des Schauspielers, seine Angst, ihm könnte sofort gekündigt, seine Befürchtung, für kontraktbrüchig erklärt zu werden und nirgends ein Engagement zu finden (denn die größeren Bühnen waren alle Mitglied des Bühnenvereins), all das machte ihn zum willfährigen Werkzeug des Direktors, zum „Heloten“ [2].

Wir sahen also, die Zeit von 1840 bis 1867 gab dem Schauspieler den ersten Anflug sozialen Ansehens, doch wirtschaftlich blieb er der Ausgestoßene.

8. Da trat, um das Maß des wirtschaftlichen Elends voll zu machen, am 21. Juni 1869 die Gewerbeordnung in Kraft. Gewiß ist die Gewerbefreiheit, die sie verkündet, im Prinzip die Grundlage wirtschaftlicher Fortentwicklung, aber sie darf nicht verallgemeinert werden und ist für den Theaterbetrieb eine Quelle großen Elends geworden. Bis dahin bedurfte der Theaterunternehmer einer allerdings ziemlich leicht erhältlichen Konzession, aber sie lautete nur für ein ganz bestimmtes Theater, und war der Direktor in diesem Theater verkracht, so erlosch sie damit. Gleichzeitig wurden bei Erteilung der Konzession die Grenzen festgestellt, innerhalb welcher sich der Spielplan des betreffenden Theaters bewegen durfte. Dadurch gab es natürlich gewisse Privilegien. So war z. B. den Königlichen Theatern in Berlin die Darstellung der Klassiker vorbehalten. Dies bedeutet gewiß eine Beschränkung der anderen, hatte aber auch den Vorteil, daß es die Theater wiederum vor der gegenseitigen Konkurrenz schützte.

Ganz anders waren durch das Inkrafttreten der Gewerbeordnung diese Verhältnisse geworden.

§ 32 bestimmte nämlich in seiner ursprünglichen Fassung: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubnis. Dieselbe ist ihnen zu erteilen, wenn nicht Tatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb dartun.

---

[1] Paldamus ist ein „Pädagog“, der völlig unabhängig vom Theater ist. Man darf schon aus diesem Grunde seinen Bericht als ziemlich objektiv ansprechen. Er ist ein Freund Devrients.

[2] Rickelt, Protokoll der Schauspielerverordnung vom 20. Mai 1912 in Wien, S. 3.

Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellungen sind unzulässig."

Künstlerische Qualität, finanzielle Sicherheit wurden nicht verlangt. Die Behörde mußte ihrerseits den Nachweis führen, daß der Nachsuchende für den beabsichtigten Betrieb unzuverlässig sei. Das bereitete natürlich große Schwierigkeiten und endete oft mit dem Erfolg, daß zwar die Unzuverlässigkeit vorhanden war, sich aber nicht so beweisen ließ, wie es zu einer Konzessionsverweigerung erforderlich war[1].

---

[1] L'Arronge S. 99: „Der Schauspieler Lud. St. kam um die Erlaubnis ein zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmer. Diese Erlaubnis wurde verweigert und zwar unter der Begründung, daß der Nachsuchende kaum 24 Jahr alt sei und noch nicht einmal ein Vermögen von 15000 Mk. besitze, daß ihm also die erforderliche Zuverlässigkeit sowohl in artistischer wie finanzieller Hinsicht mangelte.

Der Abgewiesene beschritt den Klageweg. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, die zur Begutachtung des Falles aufgefordert wurde, gab ihre Meinung dahin ab, daß die Leitung eines Theaters in technischer und künstlerischer Beziehung eine Fülle von Erfahrung erfordert, daß deshalb ein jugendlicher Schauspieler doch erst den Beweis erbringen müsse, daß er die nötige Befähigung habe. Alsdann wurden zwei Theaterdirektoren gehört, welche die Laufbahn des St. länger kannten. Einer erklärte, St. sei noch zu jung und habe offenbar noch nicht die nötigen Kenntnisse und Erfolge, um ein Schauspielunternehmen zu leiten; die Befähigung des St. als Schauspieler sei nicht sehr hervorragend. Der andere Direktor äußerte sich nicht minder ungünstig über St. und erklärte, weder in technischer noch künstlerischer Beziehung reiche sein Können aus, um ihm ein Theater anzuvertrauen. St. brachte dagegen verschiedene polizeiliche Bescheinigungen, die besagten, daß er in Städten der Provinz bereits erfolgreich als Leiter einer Operettentruppe tätig gewesen, daß das Zusammenspiel gut war und daß die Ausstattung vortrefflich gewesen sei.

Außerdem sprachen sich noch einige Privatpersonen zugunsten des Klägers aus, und der Bezirksausschuß erteilte die nachgesuchte Erlaubnis. Gegen diese Entscheidung legte der Vertreter der öffentlichen Interessen Revision beim Oberverwaltungsgericht ein und machte geltend, der Vorderrichter habe zu viel Gewicht auf die polizeilichen und zu wenig Gewicht auf die Gutachten der Theaterdirektoren gelegt. Der Kläger dagegen wandte ein, daß die Theaterdirektoren ihn nur als darstellenden Künstler beurteilen könnten, und seine Jugend dürfte ihm niemand zum Vorwurf machen, denn da er mit 21 Jahren majorenn geworden, sei er wohl berechtigt, sich mit 24 Jahren selbständig zu machen.

Das Oberverwaltungsgericht entschied ebenfalls zugunsten des Klägers und somit ist der junge 24jährige Schauspieler nunmehr im Besitz eines Gewerbescheines, der ihn berechtigt, jedes Theater in jeder Stadt zu übernehmen und nach seinen künstlerischen Intentionen selbständig zu leiten. — Kurze Zeit darauf ist dann auch „St." verkracht.

Zu welchen Ungeheuerlichkeiten dies durch eine ungeschickte Handhabung der Behörden führen konnte, zeigen einzelne Fälle aus dieser Zeit.

Aus dem einen in der Anmerkung wiedergegebenen Fall kann man wohl zur Genüge ersehen, daß ich keineswegs übertrieben habe; die Konsequenzen aus der Fassung des § 32 Abs. 1 waren geradezu bedauerlich.

Ein durch diese verfehlte Bestimmung konzessionierter Direktor engagiert ein oft noch viel zu umfangreiches Personal (wie es auch wieder in unseren Tagen geschehen ist), um nach wenigen Wochen seine Schauspieler mitten in der Saison sitzen zu lassen, wo sie natürlich nirgends ein Engagement finden.

Ebenso gut gemeint, aber verfehlt war die Fassung des § 32 Abs. 2, Gewerbeordnung. Denn es ereignete sich oft (was ich allerdings nur bei L'Arronge angedeutet finde), daß ein Theater mit Lustspiel-Ensemble nachmittags „Klassiker" gab und so die Dichter wie die mitwirkenden Künstler bei der Jugend und dem Volke in Mißkredit brachte.

Die Einführung der Gewerbeordnung wirkte also nicht etwa fördernd, wie man hoffte, sondern geradezu vernichtend auf den wirtschaftlichen Zustand der deutschen Bühnenangehörigen.

Absichtlich habe ich es unterlassen, über die Gagenverschiebung im Laufe der Zeit positive Angaben zu machen. Dies geschah, weil ein wirklicher Vergleich aus mehrfachen Gründen unmöglich ist. Denn erstens wird uns fast durchgängig nur die Gagenhöhe der ganz bedeutenden Künstler berichtet. Von ihnen kann man kaum auf eine Mittelgage schließen. Sie hatten eben je nach ihrer Persönlichkeit Seltenheitswert. Ferner müßte man wissen, was von dieser Gage die Künstler an Kostümen, Schminken und sonstigen Hilfsmitteln selbst zu bestreiten hatten. Schließlich müßte man differenzieren zwischen Männer und Frauen, da die Gagen der Frau stets geringer waren. Man müßte auch noch unterscheiden zwischen Sängern and Schauspielern, was in früherer Zeit nur selten geschah.

Alle diese Gründe haben mich bewogen, von positiven Zahlen abzusehen.

In großen Umrissen habe ich die wirtschaftliche und soziale Lage der Schauspieler vom Beginn bis 1871 geschildert. Keineswegs sollte damit ein vollständiges Bild gegeben werden. Bei den einzelnen Ressorts der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger muß ich oft

noch zurückgreifen und hier und da geschichtliche Begebnisse einflechten, aber zum Verständnis des Folgenden war dieser historische Überblick notwendig.

B. II. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.

AA. Die Gründungsgeschichte und die Organisation.

Die wirtschaftliche Entwicklung am Theater war, wie wir sahen, weit hinter der anderer Berufe zurückgeblieben. Und sie hätte sich bei der Eigenbrödelei der Künstlernaturen auch in diesen letzten vierzig Jahren nicht geändert, wenn nicht einzelne die Energie gehabt hätten, sich zu einem Bund zusammenzuschließen. Er entstand im Jahre 1871 und hat folgende Entstehungsgeschichte:

1. Im Frühjahr 1871, als der Friede von Frankfurt a. M. ein neues Deutsches Reich geschaffen hatte, als der Deutsche wieder in anderen Ländern etwas galt und frohen Auges in des Vaterlandes Zukunft blicken konnte, regte es sich in allen Winkeln unseres Deutschen Reiches, und jeder fühlte, daß auch er das Recht habe, als Persönlichkeit zu gelten. Diese Persönlichkeit war aber nirgends (ich meine die menschliche, nicht künstlerische Persönlichkeit) so unterdrückt wie am Theater, wo alle Rechte im Laufe der Zeit auf die Direktoren übergegangen waren, und wo böse Mißstände herrschten.

All das Schlechte bessern oder möglichst beseitigen wollte der nunmehr selbstbewußte deutsche Schauspieler.

In einem Zirkular vom Mai 1871 wurde deshalb unter dem Titel „Allgemeiner Deutscher Bühnenkongreß" zu einer gemeinsamen Zusammenkunft aller deutschen Bühnenangehörigen bezw. ihrer Vertreter aufgefordert[1]. Der Kongreß tagte zu Weimar vom 17. bis 21. Juni 1871 und auf ihm ist die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger gegründet worden.

Die Vereinigung hatte sich mit zunächst folgendem Programm konstituiert.

Man wollte:

2. a) durchsetzen, daß an Stelle des § 32 Gewerbeordnung ein Theaterkonzessionsgesetz geschaffen wurde, mit der Bestimmung, daß der Leiter

[1] Auf Veranlassung Dr. H. Krükels und Ludwig Barnays.

α) ein Fachmann mit künstlerischen Qualitäten sei,

β) zur Sicherstellung seiner Mitglieder bei der Behörde einen Sperrfonds hinterlegt.

b) Ein allgemeines Disziplinargesetz statt der unzähligen Theaterhausordnungen.

c) Errichtung einer Pensionsanstalt.

d) Revision einzelner Vertragsbestimmungen, z. B. Aufhebung des einseitigen Kündigungsrechtes.

Das Programm fand fast allseitig Beifall, einzelne Direktoren stimmten ihm vollkommen zu. Viele allerdings waren dagegen, unter ihnen selbst Schauspieler.

Im allgemeinen aber darf man wohl sagen: Es wurde in Bühnenkreisen die Gründung als etwas längst Notwendiges empfunden, ja eigentlich als schon reichlich verspätet.

Am besten spricht dafür die Zahl der Mitglieder im Dezember 1871, also kaum sechs Monate nach ihrer Entstehung: 1795, also etwa ein Sechstel aller Bühnenangehörigen waren ihr beigetreten[1].

Viel zu ihrem Wohle, zur Vernichtung aller Angriffe trug die Leitung ihres ersten Präsidenten Dr. Hugo Müller bei. Er suchte stets nur das Recht zu wahren und nahm nicht etwa nur einseitig Partei für die Arbeitnehmer (es waren übrigens auch Arbeitgeber Mitglieder), wie ein Fall zeigte, der sich im Jahre 1872 abspielte:

Ein Schauspieler ist von seinem Direktor sofort entlassen worden, wegen Kontraktbruchs. Er wendet sich um Hilfe an die Genossenschaft. Es stellt sich heraus, daß er tatsächlich seinen Vertrag nicht korrekt innegehalten hat, deshalb wird ihm nicht nur Hilfe versagt, sondern er wird auch als unwürdig aus der Genossenschaft ausgestoßen. Ein so rechtliches Handeln mußte natürlich die Gegner entwaffnen, so daß nur noch wenige wider die Genossenschaft waren.

3. Wir haben nunmehr den Gründungsvorgang und das Programm festgesetzt. Jetzt handelt es sich darum, festzustellen: Was ist die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger ihrer juristischen Struktur nach? Aus welchen Personen setzt sie sich zusammen? Wie ist der Verwaltungsapparat organisiert?

---

[1] Heute gehören ihr ca. 14 000 und 2700 Bühnenangehörige an, d. h. ca. 50 %. Ein merkliches Wachsen ist erst seit 1890 zu verzeichnen. Vorher waren die Mitglieder der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger gezwungen, Mitglieder der Pensionsanstalt zu werden, was seit 1890 nicht mehr erforderlich ist.

Der Name Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger ist nicht sehr glücklich gewählt, wenigstens nicht für unsere heutige Zeit, da seit dem Gesetz über die Genossenschaften vom Jahre 1889 der Name leicht irreführend ist und auf eine Erwerbsgenossenschaft schließen ließe. In Wahrheit ist sie aber ein Verein nach BGB. und zwar mit wirtschaftlicher Tendenz.

Juristische Persönlichkeit wurde ihr am 27. September 1882, also 11 Jahre nach ihrer Gründung, verliehen.

4. Mitglieder der Genossenschaft können alle Bühnenangehörigen werden, auch Bühnenvorstände. Ich erwähne dies schon hier, weil daraus hervorgeht, daß sie nicht als Gegnerin des Bühnenvereins gegründet ist, sondern lediglich, um „die Fortentwicklung des deutschen Theaters sowie die Sicherung und Hebung der geistigen und materiellen Interessen der Bühnenangehörigen" zu erreichen.

5. Die Verwaltung dieses Vereins ist nun so geordnet, daß in den einzelnen Zweigstationen, wie überhaupt im allgemeinen, das kollegiale System vorherrscht, und nur ganz geringe monokratische Einschläge zu bemerken sind[1].

a) Die Souveränität ruht in den Händen der Delegiertenversammlung. Die Delegierten werden von jedem Lokalverband (s. u. b.) aus der Zahl seiner Mitglieder regelmäßig gewählt. Die Versammlung ist am besten mit der Generalversammlung einer Aktiengesellschaft ihrer Kompetenz nach zu vergleichen. Vor ihr haben alle Verwaltungsorgane auf Verlangen Rechenschaft zu legen, und sie ist berechtigt, über alle Angelegenheiten zu beraten und Beschlüsse zu fassen, es sei denn, daß sie sich selbst ihres Rechtes begeben hat.

b) Da aber die Delegiertenversammlung regelmäßig nur einmal im Jahre zusammentritt, muß die Führung der laufenden Geschäfte anderen übertragen werden. Hierzu wählt die Delegiertenversammlung aus der Zahl der Genossenschaftsmitglieder fünf Personen, die mit der ständigen Vertretung nach innen und außen be-

[1] Das kollegiale System, an sich sehr zweckmäßig, scheint mir für die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger nicht günstig zu sein. Es war oft schon eine Quelle großer Reibereien. Denn in den einzelnen Kollegien bilden sich oft zwei Parteien, die sich gegenseitig an wirklich soziale Arbeit hindern, wie es bis zu den letzten Jahren vorgekommen ist. Dadurch wurden auch bisher persönliche Angelegenheiten mit den sachlichen Interessen vermischt. Es erscheint mir aus diesen Gründen zweckmäßiger, wenn in der Person des Präsidenten das monokratische Regiment mehr hervorgehoben wird.

traut sind. Der „Zentralausschuß" ist[1] „der Mittelpunkt der Genossenschaft". Außer diesen fünf Personen treten noch eo ipso der Präsident und sein Stellvertreter hinzu, so daß die Mitgliederzahl des Zentralausschusses sieben beträgt.

c) Der Präsident und sein Stellvertreter werden in besonderen Wahlgängen von der Delegiertenversammlung gewählt. Ihre Aufgabe ist es vor allen Dingen, die Beschlüsse der Delegierten und des Zentralausschusses auszuführen und in weniger wichtigen oder sehr eiligen Fällen selbst Anordnungen zu treffen. Die Tätigkeit des Zentralausschusses erstreckt sich somit tatsächlich auf besondere Fälle, was auch in einer geordneten, schnell arbeitenden Verwaltung erforderlich ist. Es bleibt — und hierin sehe ich den monokratischen Einschlag — in vielen Fällen dem Ermessen des Präsidenten überlassen, die Genehmigung des Zentrausschusses einzuholen.

d) An jedem Theater wohl finden sich Mitglieder der Genossenschaft[2]. Steigt ihre Zahl auf fünf, so wird an der Bühne ein sogenannter Lokalverband gegründet. Seine Aufgabe ist es, die Geschäfte der Genossenschaft im Kleinen zu erledigen, ihre Bestrebungen an den einzelnen Plätzen zu fördern, für ihre Wohlfahrtskassen zu sorgen, Beiträge einzuziehen usw.

e) Durch Wahl wird wieder in diesem Lokalverband ein Ausschuß ernannt, der aus Obmann, Schriftführer und Kassierer besteht.

Die einzelnen Bestimmungen sind im übrigen zum Verständnis des Ganzen belanglos.

f) Durch Beschluß vom Dezember 1911 wurden wieder mehrere Lokalverbände zu einem Bezirksverband zusammengeschlossen. Dies geschieht, um die Kollegialität an den Nachbartheatern zu festigen, und besonders, um Anträge für die Delegiertenversammlung vorzubereiten, damit ihre Arbeit erleichtert wird.

Die Tätigkeit aller dieser Organe ist rein ehrenamtlich, nur die baren Auslagen werden vergütet.

Der Verwaltungsapparat ist hiermit hinlänglich erklärt.

Nun will ich die heutige Bedeutung der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger für das Theater in großen Umrissen darstellen.

Ich bin dabei so verfahren, daß ich die einzelnen Institutionen und Maßnahmen der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in Gruppen gebracht und kritisch betrachtet habe. Denn daraus kann man sich am besten ein klares Bild von ihrer Tätigkeit machen.

[1] Statuten § 27.

[2] Siehe Anmerkung S. 25.

Im Prinzip gehe ich chronologisch zu Werke, doch muß auch hier zum Verständnis oder des Zusammenhanges wegen einiges vorweg genommen, anderes nachgetragen werden.

BB. Die rein wirtschaftlichen Institutionen der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.

1. Pensionsanstalt.

a) Wie ich oben erwähnte, gab es zwar schon vor der Gründung der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger Pensionskassen an den deutschen Theatern.

Ihre Anfänge gehen, wie überhaupt alles Gute für das deutsche Theater, auf den ersten großen Schauspieler, auf Ekhof zurück. Er plante schon eine Vereinigung aller Schauspieler, zwecks Wahrung gemeinsamer Interessen und zum Schutze gegen das Alter.

Seine Idee wurde, abgesehen von den vereinzelt dastehenden Versuchen Schröders in Hamburg 1793, zum ersten Male 1812 verwirklicht.

Bis in die jüngste Zeit waren alle Nachrichten über diese Vereinigung nur sagenhaft verschwommen. Erst durch einen glücklichen Zufall, durch das Auffinden eines Teiles der Akten des Lokalverbandes Cassel, weiß man Genaueres über ihn. Löst man die Schale eines bisweilen fast lächerlich pathetischen Brimboriums, so läßt sich als edler Kern folgendes herausschälen [1].

Der Geheimbund deutscher Schauspieler hatte sich zum Ziele gesetzt:

1. die sittliche Hebung des Standes;
2. den Zusammenschluß der Schauspieler gegen Übergriffe ungerechter und geschmackloser Direktoren;
3. die gegenseitige Unterstützung für erwerbslose Zeiten der Not und des Alters.

Von diesen drei Punkten, die sich übrigens vollkommen mit den heutigen Bestrebungen der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger decken, interessiert uns hier augenblicklich nur Punkt 3. Mitglieder, die einen bestimmten Beitrag unter bestimmten Bedingungen zahlen, sollten einen Anspruch auf Alters- und Notunterstützung haben, und das war das Neue: einen Anspruch.

[1] Vgl. Devrient in Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 1905, S. 95 ff.

Um 1812 gab es wohl hier und da schon einmal laufende Unterstützung für einen alten, erwerbslosen Schauspieler. So berichtet z. B. der Herausgeber der Christschen Memoiren[1]: „Zunehmenden Alters wegen ward Christ 1817 mit einem Gnadengehalt von jährlich 400 Talern in den Ruhestand versetzt".

Doch das war weiter nichts als ein Gnadenakt, den in der Regel der Landesherr übte. Die Unterstützung konnte bis dahin jederzeit widerrufen werden. Hier aber ließ sich zum ersten Male von einem wirklichen Recht sprechen.

Als der Verein einige Jahre später durch Verrat eines „Geheimbündlers" den Intendanten bekannt wurde, mußte er aufgelöst werden, da den Beteiligten sonst die Entlassung gedroht hätte[2].

Doch glaube ich, daß sein, wenn auch nur kurzes, Bestehen, Gutes gewirkt hat. Die Intendanten wurden mit den Statuten des Vereins bekannt. Es schlug ihnen ihr Gewissen, weil sie noch nicht an eine Versorgung der Bühnenangehörigen gedacht hatten, und so läßt es sich erklären, wenn gerade in den folgenden Jahren an den einzelnen Theatern Pensionsanstalten entstanden[3].

Sie gewähren fast durchgängig ein Recht auf Pension. Dazu mußten allerdings gewisse ziemlich strenge Voraussetzungen erfüllt sein, z. B. bestimmte Dienstzeit an demselben Theater, so daß der Pensionsparagraph in der Regel nicht wirksam wurde. Es konnte nämlich so der Schauspieler gezwungen werden, für geringe Gage an demselben Theater zu bleiben, nur um des Pensionsanspruches nicht verlustig zu gehen. Oder, nahm er ein besseres Angebot an, so verlor er seinen Anspruch, die besten Jahre hatte er der Pensionsbühne geopfert, er hatte Beiträge zugesteuert, die er in den seltensten Fällen zurückbekam, und diese Bühne schüttelt einfach als sozial Gewaltigere ihre Verpflichtungen von sich ab. Keineswegs übertreibe ich mit dieser Behauptung. Eine hierin zuverlässige Quelle, August Junkermann, berichtet darüber noch aus den 70er und 80er Jahren[4]:

---

[1] Christ, Schauspielerleben, S. 326.

[2] „Der Geheimbund wurde von Blumauer und seinem Kollegen Hartmann der Intendanz, vielleicht dem Könige selbst angezeigt. Der Stuttgarter Zweigverein mußte sich auflösen. Ein Dekret vom 25. Juli 1814 befahl der Theaterdirektion, dem Hunnius (Präsident) zu kündigen."

[3] Vgl. die Tabelle auf S. 13.

[4] August Junkermann, S. 158.

„Der Tenorist Jäger wurde nach 30jähriger Dienstzeit mit 1000 Mark pensioniert, einige Monate vor dem Termin, wo ihm 1500 Mark zuteil werden, wenn er ihn in Aktivität erreicht hätte.

Der Tenorist Link wurde nach sechs Wochen Krankheit entlassen als unheilbar, drei Monate später hätte er Pensionsanspruch in Stuttgart gehabt".

Zwar existieren alle diese Pensionsanstalten noch heute, und bei gewissenhafter und zugleich loyaler Handhabung kann man ihnen eine Existenzberechigung auch nicht absprechen. Denn in diese Pensionsanstalten einzutreten ist der Schauspieler bei Beginn seines Engagements verpflichtet, während sein Beitritt zur Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger freiwillig ist und auch von den jeweiligen pekuniären Verhältnissen der Bühnenangehörigen abhängt.

Wenn aber diese Theaterpensionsanstalten immer noch nur im Gnadenwege Pension gewähren[1], dann haben sie in unserer Zeit kein

---

[1] Dabei ist es gleichgültig, ob das Mitglied selbst die Beiträge zahlt oder ob ihm Aussicht auf Pension gemacht wird, denn sie veranlaßt ihn oft, an das betreffende Theater mit geringerer Gage abzuschließen. So trug z. B. im preußischen Abgeordnetenhause der Abgeordnete Kopsch einen Fall vor, der, bis jetzt noch unwidersprochen, sich an den Berliner Königlichen Theatern ereignet hat und erfreulicherweise ziemlich vereinzelt dasteht:

„An den Königlichen Theatern aber werden Pensionen nur im Gnadenwege bewilligt. Kaiser Wilhelm I. soll die Forderung nach Errichtung einer Pensionskasse für das Schauspielpersonal mit den Worten abgelehnt haben: ‚Ich kann meine Schauspieler schon erhalten und versorgen!' Wird zurzeit nach diesem kaiserlichen Wort gehandelt oder nicht? Mir kommen Zweifel daran, und zwar auf Grund von Streitigkeiten, die vor Gericht ausgetragen wurden, und die von Schauspielern ersten Ranges angestrengt worden waren, weil sie trotz langjähriger Beschäftigung keine Pension erhalten hatten. Von dem früheren Generalintendanten Graf Hochberg ist seinerzeit die Schauspielerin Berta Hausner mit fünfjährigem Kontrakt an das Königliche Schauspielhaus engagiert worden. Als der Kontrakt zu Ende ging, wollte die Schauspielerin infolge besserer Angebote von außerhalb ihn nicht erneuern. Da wies Graf Hochberg darauf hin, daß fortan an den Königlichen Theatern Pensionen gezahlt werden würden. Die Schauspielerin Fräulein Hausner wollte den neuen Kontrakt unterschreiben, wenn ihr die Zusicherung der Gewährung einer Pension schriftlich gegeben würde. Graf Hochberg erwiderte darauf, daß er seine Ausführungen mache im Namen und gewissermaßen in Vertretung des Kaisers. Darauf sagte die Schauspielerin: ‚Nun gut, dann gilt mir ihr Wort so viel wie die Unterschrift, das Wort eines Kavaliers genügt mir', und sie unterschrieb den Kontrakt. Daß diese Darstellung richtig ist, ergibt sich aus der Zeugen-

Recht mehr zu bestehen, dann sind sie ein Scheinbild und Lockspiegel für die Bühnenangehörigen. Leider herrschen aber heute noch bisweilen solche Zustände.

b) Als die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger gegründet wurde, gab es — wie wir sehen — schon Theaterpensionsanstalten.'

Eine neue Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger war also nur berechtigt, wenn sie vor den anderen Vorzüge hat. Ist dies bei der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger der Fall?

α) Sie ist 1871 als ein Versicherungsverein auf Gegenseitigkeit gegründet. Satzungsgemäß gewährt sie ihren Mitgliedern folgende Rechte:

1. Nach vollendetem 60. Jahre Altersrente, bei deren Bezug die Rentner auch weiter in ihrem Beruf tätig sein können.

2. Bei Eintritt dauernder künstlerischer Dienstuntauglichkeit außer obiger Altersrente noch Invaliditätszuschüsse, deren Höhe nach dem Geschäftsplan festgesetzt wird; auch besteht eine Einrichtung, wonach jedes Miglied außerdem gegen Zahlung besonderer Beiträge eine Zusatzrente versichern kann.

Nach mindestens 10jähriger Mitgliedschaft und eingetretener dauernder künstlerischer Dienstuntauglichkeit gewährt die Anstalt Jahrespensionen, bestehend aus Altersrente und Invaliditätszuschuß. Wie hoch sie sich etwa belaufen, zeigt folgende Tabelle:

---

aussage des Grafen Hochberg selbst. Er bezeugte: ‚Die Schauspielerin Fräulein Hausner hat nur auf Grund dieser meiner Erklärung den neuen Kontrakt geschlossen, und es mag dies mit den Worten geschehen sein: ‚Wenn Excellenz das sagen, verzichte ich natürlich auf die schriftliche Festlegung.' Trotzdem hat Fräulein Hausner keine Pension erhalten, und das Gericht hat gegen sie entschieden mit der Begründung, daß der Intendant Graf Hochberg mit einer derartigen Zusage seine Befugnisse überschritten hätte, und daß nicht ein Rechtsanspruch bestehe, sondern nur im Wege der Gnade die Pension gegeben werden könne. Ein Immediatgesuch ist Fräulein Hausner von dem Hausministerium zurückgegeben worden, indem man es ablehnte, es an Seine Majestät weiterzugeben, und dies Verhalten ist es, das mich zu der von mir soeben gestellten Frage veranlaßt hat." („Neuer Weg" 1913 Nr. 16, „Berliner Tageblatt" 1913, 13. April, 6. Beiblatt.)

Altersrente und Invaliditätszuschuß.

Übersicht I.

Weibliche Pensionäre (Beitrittsalter 20. Lebensjahr).

Bei vollendetem Lebensalter von Jahren	In den einzelnen Abteilungen werden folgende Gesamtbezüge fällig:			
	Abteilung I. Mk.	Abteilung II. Mk.	Abteilung III. Mk.	Abteilung IV. Mk.
50	168	232	416	780
55	208	300	548	1044
60	280	416	784	1516
64	384	588	1128	2184

Übersicht II.

Männliche Pensionäre (Beitrittsalter 25. Lebensjahr).

50	152	204	360	664
55	184	256	460	868
60	236	344	644	1236
64	316	480	912	1768

Übersicht III.

Bei den hervorragendsten Versicherungsgesellschaften Deutschlands erhält man für den Jahresbeitrag von 120 Mk., wenn man mit 25 Jahren eintritt, die folgenden Gesamtbezüge:

Name der Gesellschaft	Nach 10-	Nach 20-	Nach 30-	Nach 35-
	jähriger Mitgliedschaft			
Pensionsanstalt der G. D. B. A. . . .	272,80	439,60	868,00	1236,00
Bayr. Hyp.- u. Wechselbank in München	74,56	215,34	521,71	826,37
Teutonia in Leipzig	78,11	234,56	597,59	970,08
Preuß. Renten-Versich.-Anstalt in Berlin	81,08	240,00	—[1]	—[1]
Kgl. Alters-Rentenbank in Dresden . .	87,32	246,89	611,22	992,04
Allgemeine Rentenanstalt in Stuttgart .	94,19	266,67	—[1]	1034,50

β) Worin liegen die Vorteile der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger gegenüber anderen Pensionsanstalten am Theater?

1. Bei weitem nicht alle Theater hatten Pensionsanstalten, sondern nur die großen Hof- und Stadttheater. Die mittleren und kleinen dagegen nie, und gerade dort wird es dem Schauspieler unmöglich sein, so viel beiseite zu legen, daß er — wenn auch nur kümmerlich — vor Not und im Alter geschützt ist.

[1] Für dieses Alter aus den Tarifen der betreffenden Gesellschaften nicht zu ersehen.

2. Der Bühnenangehörige wurde dadurch von dem jeweiligen Theater unabhängig. Er konnte jederzeit seine Position wechseln, sei es aus finanziellen oder aus künstlerischen Gründen.

3. Die Pensionen sind relativ höher. Dies ist deshalb möglich, weil der Pensionsfonds sich nicht nur aus den geleisteten Zahlungen, sondern zum großen Teil aus außerordentlichen Einnahmen (Genossenschaftsfesten, Gastspielprozenten, Schenkungen) rekrutiert. Augenblicklich beträgt diese außerordentliche Einnahme pro Kopf ca. 15 Mk. im Jahr[1].

4. Es entsteht ein relativ früherer Anspruch. Mit dem vierzehnten Jahre ist der Beitritt möglich, zehnjährige Mitgliedschaft wird verlangt, und somit tritt in diesem Falle die Pensionsberechtigung schon im Alter von 24 Jahren ein. In der Regel wird das Beitrittsalter 21 Jahre betragen, so daß mit 31 Jahren ein Pensionsanspruch besteht.

5. Das Mitglied ist pensionsberechtigt, wenn es den Nachweis erbringt, daß es zum ferneren Dienst in derjenigen Berufsart untauglich ist, in welcher es in den letzten fünf Jahren wirkte. Es braucht also nur relativ dienstuntauglich zu sein.

6. Vor anderen allgemeinen Pensionsanstalten oder Rentenversicherungen hat die Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger voraus, daß die Verwaltung in den Händen von Kollegen ruht, die, bekannt mit den Saisonkalamitäten, berechtigt sind, Zahlungsaufschub jederzeit zu gewähren.

γ) Diesen Vorteilen gegenüber stehen zwei Nachteile.

1. Daß nämlich der Beitritt zur Pensionsanstalt freiwillig ist, daß der Beitrag ganz von den Bühnenangehörigen getragen werden muß, und daß gerade so die Ärmsten unter den Armen auch hier leer ausgehen. Diese Bedenken sind aber bei jeder freiwilligen Versicherung vorhanden.

2. Ist es objektiv genommen ein Fehler, daß die allgemeine Beitrittsgrenze für Frauen das 20., für Männer das 25. Jahr bildet.

In so jungen Jahren ist die Gage oft noch so minimal, daß beim besten Willen die Beiträge nicht abgestoßen werden können. Nun ist allerdings eine Nachzahlung möglich, die aber in einer be-

[1] Vgl. die Höhe der außerordentlichen Einnahme, S. 35, 36.

stimmten Zeit erledigt sein muß und dadurch den gewöhnlichen Beitrag ganz bedeutend erhöht[1].

δ) Die Verwaltung ist nach denselben Grundsätzen geregelt, wie die der Genossenschaft selbst. Ihre Organe sind: a) Vorstand, b) Aufsichtsrat, c) Delegiertenversammlung, nach demselben Prinzip wie oben gewählt, doch müssen die Vertreter gleichzeitig Angehörige der Pensionsanstalt sein[2].

Der Ortsverband und Ortsausschuß ist zu bilden wie oben Lokalverband und Lokalausschuß. Seine Aufgabe ist dieselbe.

ε) Um dem Schauspieler eine Versicherung je nach seinen pekuniären Verhältnissen zu gewähren, hat die Pensionsanstalt vier Kategorien aufgestellt. In jede kann das Mitglied sich nach seiner Selbsteinschätzung inskribieren und hat dann monatlich zu zahlen:

in Abt.	I	II	III	IV
Mk.	1,50	2,50	5,00	10,00,

wofür es Anspruch auf oben erwähnte Pension hat, außerdem ist ein Übertritt von der einen Kategorie in eine andere jederzeit gestattet.

Wünscht das Mitglied sich eine Rente, die höher ist als eine sich aus den vier Kategorien ergebende, so kann es eine sogenannte Zusatzrente aufnehmen. Ihr Betrag soll sich monatlich zwischen 10 Mk. und 25 Mk. bewegen.

Beides, die gewöhnliche Pension sowie die Zusatzversicherung, ist mit Prämienrückgewähr möglich. Dabei ist natürlich die Rente, die man erhält, entsprechend geringer. Unter Rückgewähr ist hier folgendes verstanden[3]: „Stirbt ein Mitglied vor Rentengenuß, so erhalten die Erben drei Viertel der von dem Verstorbenen geleisteten Beiträge und die vollen für die Zusatzrenten entrichteten Summen ohne Zinsen zurück, wenn das verstorbene Mitglied noch nicht auf seinen Antrag von dem Vorstand den Rentenberechtigungsschein ausgeliefert erhalten hat.“ Wie hoch sich die Renten belaufen, will ich an einigen Beispielen zeigen.

---

[1] Mit dieser Härte hängt aber auch der verhältnismäßig hohe Pensionssatz zusammen.

[2] Bis 1890 fiel die Mitgliedschaft bei der Genossenschaft und Pensionsanstalt zusammen. Später gab es auch Mitglieder, die nur der Genossenschaft als ihrer Standesvertretung angehörten.

[3] Vgl. Satzungen der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger § 12, 10.

Eintrittsalter: 20 Jahre. Berechtigungsalter: 30 Jahre.

	K. I	K. II	K. III	K. IV	Je 10 Mk.	Gezahlte Beiträge	
A	8,89	14,80	29,62	59,23	—	180,00 I	600,00 III
B	8,51	14,19	28,38	56,75	—	300,00 II	1200,00 IV
C	—	—	—	—	76,53	1200,00	
D	—	—	—	—	73,33	1200,00	
				Kombiniert.			
A + C	85,42	91,31	106,15	135,76	—	—	
A + D	82,22	88,14	102,95	132,56	—	—	
B + C	85,04	90,72	104,91	133,28	—	—	
B + D	81,84	87,52	101,71	130,08	—	—	

Eintrittsalter: 20 Jahre. Berechtigungsalter: 40 Jahre.

A	24,85	41,41	82,82	165,64	—	360,00 I	1200,00 III
B	22,83	38,05	76,10	152,19	—	600,00 II	2400,00 IV
C	—	—	—	—	225,51	—	
D	—	—	—	—	206,41	—	
				Kombiniert.			
A + C	250,41	266,97	308,38	391,20	—	—	
A + D	231,26	247,82	289,23	372,05	—	—	
B + C	248,39	263,61	301,66	377,75	—	—	
B + D	229,24	244,46	281,51	358,60	—	—	

Eintrittsalter: 25 Jahre. Berechtigungsalter: 45 Jahre.

A	29,15	48,59	97,17	194,34	—	360,00 I	1200,00 III
B	26,33	43,89	87,78	175,56	—	600,00 II	2400,00 IV
C	—	—	—	—	251,10	2400,00	
D	—	—	—	—	226,80	2400,00	

[1] A bedeutet Tarif A ohne Rückgewähr,
B " " B mit "
C " " C der Zusatzrente ohne Rückgewähr,
D " " D " " mit "

Für das Verständnis der Tabelle sei noch bemerkt: Um die Vorteile und Nachteile gegenüber anderen Versicherungen zu erkennen, habe ich einen Vergleich mit der „Iduna" gemacht. Sie ist auch eine Versicherung auf Gegenseitigkeit und fällt somit in denselben Rahmen wie die der Genossenschaft. Benutzt wurde „Prospekt für Rente und Kapitalversicherung auf den Erbfall für männliche Personen", S. 36 und 37.

Der Vergleich ist so aufgestellt, daß dieselbe Rente von beiden Gesellschaften gezahlt werden soll und nun die Gesamtheit der geleisteten Beiträge gegenüber gestellt ist. Für das Verhältnis „B + D" der Genossenschaft und der „Iduna" „mit Rückgewähr" ist zu beachten, daß die Genossenschaft bei B nur drei Viertel, bei D ganz rückgewährt, die „Iduna" 97 %. Da sich infolgedessen die Differenz

Eintrittsalter: 25 Jahre. Berechtigungsalter: 45 Jahre.

	Kategorie I. Rente	Gesamteinzahlungen bei der Genossenschaft	Entsprechende Gesamteinzahlgn. bei gleicher Rente bei einer anderen Versicherung a. G.	mithin die Genossenschaft mehr bezw. weniger
A + C	280,35	2760,00	2934,00	mehr 174,00
A + D	255,99	2760,00	—	—
B + C	277,43	2760,00	—	—
B + D	253,17	2760,00	3160,00	mehr 400,00
	Kategorie II.			
A + C	299,69	3000,00	3144,00	mehr 144,00
A + D	275,43	3000,00	—	—
B + C	294,99	3000,00	—	—
B + D	270,73	3000,00	3412,00	mehr 412,00
	Kategorie III.			
A + C	348,81	3600,00	3668,00	mehr 68,00
A + D	324,55	3600,00	—	—
B + C	338,88	3600,00	—	—
B + D	314,62	3600,00	3981,00	mehr 381,00
	Kategorie IV.			
A + C	445,44	4800,00	4663,00	weniger 136,00
A + D	421,18	4800,00	—	—
B + C	426,66	4800,00	—	—
R + D	402,40	4800,00	5056,00	mehr 256,00

Die Zahlen zeigen, daß wirklich Vorteile vor anderen Gesellschaften vorhanden sind. Das ist, wenn auch nur langsam von den Bühnenangehörigen erkannt worden, und heute tritt jeder der Pensionsanstalt bei, sobald es ihm seine Mittel erlauben.

Die nachfolgende Tabelle gebe ich, um den Betrieb und den Umfang der Pensionsanstalt zu zeigen.

---

außerordentlich verringert (das Verhältnis ist etwa 87 : 97 %), habe ich sie unberücksichtigt gelassen.

Für die niederen Kategorien ist die Genossenschaft außerordentlich günstig. Dagegen macht sich bei Kategorie 4 schon eine Differenz zuungunsten der Genossenschaft bemerkbar. Dies erklärt sich aus ihrem Prinzip, daß die besser gestellten (Kategorie 4) für die kleinen Kollegen etwas beisteuern müssen.

Schließlich darf man nicht vergessen, daß auch vor Ablauf dieser 20 Jahre die Genossenschaft schon die in Tabelle 1 bis 3 aufgestellten Beträge, natürlich entsprechend verringert, zahlt, wenn künstlerische Erwerbsunfähigkeit eintritt, während die „Iduna" in diesem Falle nicht nur nichts zahlt, sondern sogar im Falle „ohne Rückgewähr" das Geleistete ganz behält, wenn der Versicherte vor dem 45. Jahre stirbt.

Pensionsanstalt.

Jahr	Reinvermögen Mk.	Zahlende Mitglieder	Lebende Pensionäre[1]	Gezahlte Renten und Pensionen[1] Mk.	Zugang	Abgang	Vermögen	Außerordentliche Einnahmen Mk.
1871	—	ca. 3250	—	—	} 1800	—	—	42 263
1872	—	= 5050	—	—		—	—	97 394
1873	—	5376	—	—	—	} 300	—	—
1874	605 003	5076	—	—	—		—	—
1875	—	—	—	—	—	—	—	—
1876	—	—	—	—	—	—	—	42 263
1877	—	4076	—	—	—	—	—	97 394
1878	—	3657	—	—	—	410	—	28 624
1879	1 659 951	3436	—	—	—	254	—	19 386
1880	1 901 272	3274	—	—	—	162	—	27 631
1881	2 162 576	3299	—	—	—	—	—	36 219
1882	2 466 318	3060	265	29 280	—	239	—	42 410
1883	2 685 088	3024	357	61 225	—	36	—	34 035
1884	2 914 658	3038	413	80 936	14	—	—	42 078
1885	3 124 075	3049	471	99 692	11	—	—	38 057
1886	3 296 166	2973	522	113 203	—	76	—	29 730
1887	3 463 591	2977	575	126 752	4	—	—	25 236
1888	3 632 520	2892	624	122 828	—	85	—	?
1889	3 887 694	2834	669	127 614	—	58	—	28 340
1890	4 041 913	2844	711	139 574	10	—	—	28 440
1891	4 204 718	2848	758	154 798	4	—	—	28 480
1892	4 374 518	2846	787	163 840	—	2	—	28 460
1893	4 514 439	2862	823	178 480	16	—	—	28 620
1894	4 641 788	2879	959	199 582	17	—	—	29 925
1895	4 751 409	2877	888	217 309	—	2	—	33 603
1896	4 878 043	2878	894	221 132	1	—	—	35 593
1897	5 018 273	2920	941	234 022	42	—	—	53 499
1898	5 144 554	3160	960	244 295	240	—	—	43 725
1899	5 263 513	3355	983	257 541	195	—	—	40 303
1900	5 442 427	3452	986	262 880	97	—	—	61 289
1901	5 624 583	3539	1016	270 115	87	—	—	63 410
1902	5 888 378	3628	1032	283 169	89	—	—	68 546
1903	6 000 073	3740	1064	296 226	112	—	—	51 582
1904	6 235 979	3827	1043	290 449	87	—	—	85 817
1905	6 571 134	4033	1036	298 137	206	—	—	71 438
1906	6 856 761	4249	1051	305 949	216	—	—	94 178
1907	7 180 497	4503	1049	335 354	254	—	—	110 855
1908	7 545 447	4699	1039	338 195	196	—	—	85 669
1909	7 956 298	5004	1046	343 181	305	—	—	143 013
1910	8 431 798	5303	1035	352 860	299	—	—	169 421
1911	8 887 924	5458	1050	355 156	155	—	—	139 020
1912	9 333 290	5463	1066	366 316	5	—	—	106 156
1913				6 870 096				

[1] Die Pensionsberechtigung beginnt nach den Statuten (s. oben S. 32) erst nach einer zehnjährigen Karenzzeit, d. h. mit dem Jahre 1882 (10 Jahre nach der Gründung).

Die Zahl der aktiven Mitglieder läßt auch erkennen, wie abhängig von der „Konjunktur" der Bühnenangehörige ist. Daraus erklärt sich der Rückschlag zu Ende der siebziger, zu Anfang der achtziger Jahre.

Andere Schwankungen sind allerdings aus inneren Gründen zu erklären (Ausscheiden wegen Zwists mit dem Vorstand usw.), im allgemeinen aber ist die Zahl im steten Anwachsen begriffen.

γ) Zum Schluß der Betrachtung über die Pensionsanstalt muß man noch die Frage aufwerfen, ob sie nicht schon ihren Zweck nach Entstehung der Reichsversicherung erfüllt, ob sie sich nicht überlebt hat. Diese Frage möchte ich verneinen.

Gewiß bietet die Reichsversicherung große Vorteile. Sie ist Zwangsversicherung. Die Hälfte des Beitrages wird auf die Direktoren obligatorisch übertragen, wobei es allerdings höchst zweifelhaft erscheint, ob nicht tatsächlich eine Abwälzung des gesamten Beitrages auf die Mitglieder stattfinden wird. Aber dennoch bleiben gewisse Vorzüge der Pensionsanstalt unabänderlich bestehen.

1. Für die vor dem 5. Dezember 1911 eingetretenen Mitglieder ist vollkommene Befreiung von der staatlichen Versicherung möglich, sofern ihr Beitrag nur die Höhe erreicht, die der Bühnen-Angehörige gesetzlich zu der Staatsversicherung zuzuzahlen hat[1]. In diesem Falle verbleiben ihm alle seine Rechte gegenüber der Pensionsanstalt. Es stehen ihm auch noch Ansprüche an den Staat zu für die Leistungen, die der Arbeitgeber während der ganzen Zeit an die Staatsversicherung zu zahlen gezwungen war, da der Direktor durch die private Versicherung des Mitgliedes nicht befreit wird.

2. § 25 des Reichsgesetzes bestimmt, daß Ruhegeld derjenige Versicherte erhält, welcher das Alter von 65 Jahren (bei der Genossenschaft 60 Jahren) vollendet hat oder durch körperliche Gebrechen, oder wegen Schwäche seiner körperlichen und geistigen Kräfte zur Ausübung seines Berufes dauernd unfähig ist. Berufsunfähigkeit ist dann anzunehmen, wenn seine Arbeitsfähigkeit auf weniger als die Hälfte derjenigen eines körperlich und geistig gesunden Versicherten von ähnlicher Ausbildung und gleichwertigen Kenntnissen und Fähigkeiten herabgesunken ist[2].

[1] Beitrag unter Hinzurechnung:
1. der Zusatzrente,
2. des Kopfanteils aus der außerordentlichen Einnahme,
3. der Privat-Lebensversicherung.

[2] Vgl. Reichs-Versicherungsgesetz für Angestellte §§ 36 ff., 21, 25.

3. Außerdem kann die Reichsversicherungsanstalt, um drohende Berufsunfähigkeit des Versicherten abzuwenden, ein „Heilverfahren" anordnen, was doch häufig mit einem gewissen Risiko verbunden ist.

Speziell für den Bühnenberuf viel vorteilhafter bestimmt dagegen die Pensionsanstalt ausdrücklich[3], daß der Anspruch auf Pension gegeben ist, sofern ein Mitglied den Nachweis erbringt, daß es zum ferneren Dienst in derjenigen Berufsart untauglich ist, in welcher es in den letzten fünf Jahren wirkte.

4. Die unter 2 und 3 angeführten Vorteile kommen natürlich auch den Bühnenangehörigen zugute, die erst nach Inkrafttreten der Reichsversicherung der Pensionsanstalt als Mitglieder beigetreten sind. Die Pensionsanstalt der Genossenschaft erfüllt noch heute eine wirtschaftliche Aufgabe, indem sie es den Bühnenangehörigen ermöglicht, sich vor Not gegen geringe Beiträge zu schützen. Sie gewährt dafür Bezüge in solcher Höhe, wie es eine Privat- und auch die Reichsversicherung nicht kann. Hauptsächlich ist das deshalb möglich, weil die Pensionsanstalt unbedingt auf die jährlich wiederkehrenden außerordentlichen Einnahmen rechnen darf.

Diese Vorzüge sind auch den Bühnenangehörigen klar. Wenn dennoch die Zahl der Versicherten nach Inkrafttreten der Reichsversicherung nur wieder gering steigt, so hat das verschiedene Gründe:

Einer von ihnen ist, daß der größere, schon anerkannte Schauspieler infolge des übermäßigen Zulaufs zum Theater oft gezwungen ist, ein Engagement mit sehr niedriger Gage anzunehmen. Deshalb ist es ihm jetzt unmöglich, auch noch in die Pensionsanstalt einzutreten, was früher sicher geschehen wäre, käme nicht noch der erheblichere Beitrag für die Reichsangestellten-Versicherung als Ausgabe hinzu.

Ich habe die Pensionsanstalt so ausführlich besprochen, weil sie die größte, rein wirtschaftliche Einrichtung der Genossenschaft ist und mit ihren 10 Mill. Mk. Vermögen nicht nur die Genossenschaft selbst, sondern auch die anderen Institutionen in den Schatten stellt, die analog von Vereinen, Verbänden, Korporationen auf versicherungstechnischer Grundlage eingerichtet sind. Der zweite Grund war der, daß die Organisation bei den jetzt zur Besprechung kommenden Anstalten ganz ähnlich ist.

[3] Satzungen der Pensionsanstalt § 12.

2. Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt.

Durch die Pensionsanstalt war der Bühnenangehörige und, so lange er lebte, auch seine Familie vor der äußersten Not geschützt. Mit seinem Tode jedoch fiel der Pensionsbezug fort, gerade also zu einer Zeit, wo die Hinterbliebenen am ehesten eine Unterstützung gebrauchen können. Deshalb hat die Genossenschaft im Jahre 1881 der Pensionsanstalt für die Bühnen-Angehörigen eine Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt angegliedert. Mitglieder können bei ihr alle Genossenschaftler werden. Die Versicherung kann eingegangen werden zugunsten des Ehegatten (auch des Ehemannes) und der Kinder, ferner für gewisse andere unterstützungsberechtigte und verwandte Personen.

Die Zahl der Versicherungsnehmer ist nicht sehr groß, was wieder den Grund in den schlechten finanziellen Verhältnissen der Bühnenangehörigen hat, ferner aber auch darin, daß viele von ihnen nicht verheiratet sind und auch für andere Hinterbliebenen nicht zu sorgen haben. Schließlich, sind sie aber verheiratet, so ist der Gatte in der Regel auch am Theater tätig und Mitglied der Pensionsanstalt, so daß für ihn schon dadurch gesorgt ist.

Die Reichsversicherung gewährt jetzt in allerdings nur sehr geringer Höhe den Witwen und Waisen Renten, so daß diese Institution an Bedeutung verloren hat.

Die folgende Tabelle soll ihre Entwicklung angeben.

Ich glaube, daß auch ein Fehler in der Organisation an ihrer schwachen Entwicklung mit schuld ist. Die Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt hätte der Pensionsanstalt für Bühnen-Angehörige so angegliedert werden müssen (was vielleicht nicht gleich bei ihrer Gründung, jedoch bequem später hätte geschehen können), daß alle verheirateten Mitglieder der Pensionsanstalt durch die Statuten gezwungen sind, für ihre Familie durch Eingehung einer Witwen- und Waisen-Versicherung zu sorgen. Dann hätte der Beitrag in einer Erhöhung der nach Kat. I—IV (S. 33) zu zahlenden Beträge bestanden. Dadurch wäre die Zahl und somit die Rentabilität der Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt bedeutend erhöht worden und der Bühnenangehörige hätte bei dieser Erhöhung nicht so sehr empfunden, daß er einen zweifachen Beitrag leistet.

Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt.

Jahr	Mitglieder	Zugang	Abgang	Vermögen	Pensionäre	Auszahlungen
1875	—	—	—	—	—	—
1876	—	—	—	—	—	—
1877	—	—	—	—	—	—
1878	—	—	—	—	—	—
1879	—	—	—	60 931	—	—
1880	—	—	—	70 749	—	—
1881	105	—	—	80 930	—	—
1882	102	—	3	91 846	—	—
1883	105	3	—	102 114	—	—
1884	114	9	—	nicht ermittelt	—	1 537
1885	120	6	—	128 078	7	1 537
1886	120	—	—	138 487	10	2 515
1887	129	9	—	151 260	13	4 016
1888	131	2	—	160 994	14	3 903
1889	133	2	—	170 620	14	4 570
1890	130	—	3	181 558	18	5 239
1891	124	—	6	191 352	22	6 152
1892	133	9	—	203 721	26	8 852
1893	143	10	—	213 078	30	10 461
1894	145	2	—	224 249	27	10 035
1895	147	2	—	234 543	31	10 250
1896	157	10	—	245 102	32	11 624
1897	165	8	—	257 082	33	10 715
1898	166	1	—	268 306	38	13 052
1899	163	—	3	271 646	39	13 702
1900	164	1	—	274 971	43	14 617
1901	181	17	—	296 581	43	15 065
1902	181	—	—	321 635	44	15 169
1903	191	10	—	339 958	45	16 327
1904	193	2	—	363 043	42	16 461
1905	197	4	—	383 865	43	16 473
1906	207	10	—	409 177	42	16 393
1907	201	—	6	431 811	44	16 243
1908	210	9	—	457 367	47	17 079
1909	213	3	—	491 812	51	19 667
1910	209	—	—	—	53	21 936
1911	216	—	—	541 138	55	25 035

3. Sterbekasse der Genossenschaft.

Der Genossenschaft ist in der Weise wie die Pensionsanstalt eine Sterbekasse angegliedert, die gegen Zahlung von wenigstens 20 Pfg. monatlich den Hinterbliebenen des Versicherten eine entsprechende Summe auszahlt.

Für die besser dotierten Bühnenangehörigen ist sie nicht von Bedeutung, aber gerade dem Schlechtgestellten sollte sie ein Segen sein. Die Erwerbung der Mitgliedschaft wird dadurch erleichtert, daß eine Verpflichtung zum Beitritt zur Genossenschaft nicht besteht.

In dieser Hinsicht bestimmen die Statuten der Sterbekasse § 2, 2: Mitglieder können werden sonstige Bühnenangehörige, welche entweder noch bühnentätig sind oder aus einer Pensions- und Unterstützungskasse für dienstunfähig gewordene Bühnenangehörige eine Pension oder fortlaufende Unterstützung beziehen; ferner die Ehefrauen der Kassenmitglieder.

Dadurch kann jeder Bühnenangehörige es vermeiden, daß durch seinen Tod oder den seines Gatten die Familie gezwungen wird, sich in Schulden zu stürzen. Denn selbst dem Ärmsten wird es meist möglich sein, 20 Pfg. monatlich abzustoßen.

Leider muß ich sagen, die Sterbekasse hat sich nicht so bewährt, wie man es hätte vermuten und wünschen sollen.

Entwicklung der Sterbekasse.

Am Schlusse des Geschäftsjahres	Zahl der vorhandenen Mitglieder	Gesamtsumme des versicherten Sterbegeldkapitals Mk.	Vorhandenes Vermögen der Sterbekasse Mk.	Anzahl der im Laufe des Jahres regulierten Sterbefälle	Summe der von den Verstorbenen geleisteten Versicherungsbeiträge (Prämien) Mk.	Summe der gezahlten Sterbegelder Mk.
1889	179	—	—	—	—	—
1890	—	—	4 452	1	13	284
1891	—	—	4 401	2	100	581
1892	—	—	13 271	3	127	537
1893	531	198 485	18 768	5	313	1 383
1894	650	239 887	26 331	7	639	2 277
1895	714	264 056	31 767	11	545	2 573
1896	856	314 908	41 052	6	822	1 919
1897	911	341 173	51 258	6	413	1 957
1898	977	373 678	60 301	16	1 297	3 896
1899	997	384 086	65 667	16	1 169	6 089
1900	1045	405 553	70 461	17	2 215	5 411
1901	1072	422 416	86 100	13	1 819	4 718
1902	1134	451 964	100 692	13	1 243	3 685
1903	1150	457 874	112 195	16	1 758	5 140
1904	1190	475 303	123 405	22	3 656	7 421
1905	1238	497 155	136 751	16	3 216	5 277
1906	1266	510 839	149 755	21	4 197	6 190
1907	1301	524 081	162 613	18	4 568	6 894
1908	1333	539 505	171 270	28	6 354	11 558
1909	1354	598 597	180 432	31	5 172	12 258
1910	1336	—	190 771	27	4 166	11 371
1911	1337	591 930	204 358	24	4 331	9 720
1912	1320	612 428	213 608	27	5 814	12 235
1913	1369	609 417	?	25	5 659	11 616
Seit Begründung der Sterbekasse im ganzen				371	59 626	134 988

4. Im Anschluß daran möchte ich noch erwähnen, daß von der Genossenschaft etwa zwölf Stiftungen für Bühnenangehörige rein ehrenamtlich verwaltet werden. Sie sind nach dem Willen der Stifter bestimmt zur Linderung von Not, Krankheit und anderen vorübergehenden Sorgen.

CC. Die weitere Geschichte der Genossenschaft.

Alle drei bis jetzt besprochenen Institutionen sind wirtschaftlich für den Schauspieler von Bedeutung gewesen. Sie waren zwar eine Erfüllung des 1871 aufgestellten Programms, können aber nur als eine Teilerfüllung gelten. Was sonst versprochen war, blieb als trockene Phantasie auf dem Papiere stehen. Zwar wurden schon in den siebziger Jahren auf den Versammlungen Vorschläge zur Realisierung des Programms gemacht, und ab und zu erschien auch in der Zeitung ein Artikel, der sich den matten Schein gab, als wolle er das Noch-Nicht-Erreichte durchsetzen und auch für eine soziale Besserung des Schauspielers eintreten. Und es soll gewiß nicht verkannt werden, daß schon damals der Gedanke auftauchte, den Theateragenten durch eigene Einrichtungen überflüssig zu machen, daß man an künstlerischer Hebung mitarbeiten wollte durch Edition einer gemeinsamen Klassikerbühnenausgabe oder durch Aufstellung einer einheitlichen deutschen Bühnenaussprache; allein es blieb bei der Absicht.

Die Theateragentur trat allerdings wirklich 1875 ins Leben. Die Organisation war aber verfehlt. Auch konnte die Agentur von vielen Bühnenangehörigen nicht in Anspruch genommen werden, da sie sich oft kontraktlich verpflichten mußten, alle Verträge durch eine ganz bestimmte Agentur abzuschließen. Aus diesem Grunde arbeitete die Theateragentur der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger mit Verlust und wurde schon nach zwei Jahren wieder aufgelöst.

Andere Institutionen hatten eine etwas längere Lebensdauer, aber dann meist auch nur zum Schaden des Theaterlebens.

Ich denke dabei an das Schiedsgericht des Bühnenvereins, das von 1875 an als obligatorisches Schiedsgericht auch bei Streitigkeiten zwischen Bühnenangehörigen und Bühnenleitern galt[1]. Weshalb es als Errungenschaft betrachtet wurde, ist der historischen Auffassung unverständlich, allein schon, wenn man auf seine Zusammensetzung sieht:

---

[1] Vgl. Felisch-Leander, S. XIX 3, 3.

Drei Arbeitgeber, zwei Arbeitnehmer. Die einfache Majorität genügte.

Der deutsche Schauspieler war eben in der Überzahl noch nicht reif, sich selbst ein besseres Los zu schaffen und stand dem Bestreben einzelner Sozialpolitiker vollkommen kalt, zum Teil sogar feindlich gegenüber.

So war also, nüchtern betrachtet, in den achtziger Jahren immer erst der dritte Punkt des Programmes erfüllt und aus einer wirklichen „Genossenschaft" war eine ganz gewöhnliche Versorgungsanstalt geworden, die sich von den anderen nur dadurch unterschied, daß die Chancen bei ihr bedeutend günstiger waren.

Die Genossenschaft bemühte sich zwar in den achtziger Jahren, das Ansehen des Standes zu heben, aber die Art und Weise, wie sie dies tat, war falsch und nur von geringem Erfolg begleitet. Immer war der Schauspieler noch ein „Komödiant". Nicht einmal in den Bühnenkreisen selbst, nicht einmal im Bühnenverein wurde der Bühnenangehörige als Vollbürger betrachtet[1].

Zwar versorgt im Alter, aber verspottet vielleicht und verachtet im Leben, das war noch immer vieler Los. Daran änderte auch nichts die Tatsache, daß die Genossenschaft sich im Jahre 1893—94 von dem Bühnenverein-Schiedsgericht lossagte und einen eigenen Kurs nahm. Anlaß dazu, daß sich die Genossenschaft ihres Kriegsrufes vom Jahre 1871 erinnerte, war das Verhalten des Bühnenschiedsgerichtes im Falle Kainz und ein Streit zwischen beiden Organisationen wegen eines veröffentlichten Artikels.

Die Genossenschaft war frei und hätte ihre eigenen sozialen Wege gehen können, ja auch gehen müssen.

Aber da trat etwas in Erscheinung, was sich bis 1908 stets wiederholte. Statt eines „ehrenvollen Friedens", gegen den niemand etwas hätte einwenden können, gab 1896 die Genossenschaft nach und willigte wieder in ein Schiedsgericht ein.

Diesmal war die Zusammensetzung eine andere. Das Bühnen-Schiedsgericht bestand aus drei Delegierten des Bühnen-Vereins und aus drei von den Schauspielern Erwählten. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger hatte aus der Liste aller Bühnen-Angehörigen, die sich diesem neuen Gericht unterwerfen wollten, eine Kandidatenliste für die Wahl der Gerichtsmitglieder aufzustellen. In dieser Liste durfte das Präsidium des Bühnenvereins Streichungen

[1] Vgl. z. B. A. Junkermann, S. 72, 73.

vornehmen[2]. Dadurch wurde meines Erachtens das Prinzip der Parität illusorisch und das Vorrecht des Bühnenvereins war nur scheinbar gebrochen.

Man war also wieder in das alte Fahrwasser geraten, das man auch bis 1908 (abgesehen von einigen Schwankungen (1899—1903) ruhig weiter befuhr.

Damals gab der Entwurf eines gemeinsamen Vertragsformulares den Grund zum endgültigen Bruch, und erst in der Folgezeit ist es der Genossenschaft eigentlich gelungen, soziale Arbeit für den Schauspieler zu vollbringen.

Man hat diesen Bruch der Genossenschaft vorgeworfen und ihn als schweren taktischen Fehler bezeichnet. Dabei ist man wohl hauptsächlich von der Beobachtung ausgegangen, daß in anderen Berufen ein Zusammenwirken der Arbeitnehmer- und Arbeiterorganisation heutzutage in der Regel von Erfolg gekrönt ist. Das darf man aber aus folgenden Gründen nicht auf die beiden Bühnenvereinigungen übertragen.

1. Der Bühnenverein ist bedeutend älter und festgefügter, seine Mitglieder sind pekuniär meist sicher gestellt und die sozial Mächtigeren.

2. Die Genossenschaft ist nur eine lose Vereinigung, bis 1908 gehörten ihr viele Bühnenangehörige nicht an, während alle Großbühnen unter den Statuten des Bühnenvereins stehen.

3. Die Bühnenangehörigen hatten sich durch fortdauernde schlappe Haltung beim Bühnenverein um ihr Ansehen gebracht und wurden wie ungezogene Kinder behandelt, die sich schließlich doch fügen müssen.

Jetzt aber hat die Genossenschaft gezeigt, daß sie ohne fremde Führung eigene Wege gehen kann, und das wird hoffentlich bald genügen, um eine Einigung zwischen dem Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger auf gesunder sozialer Grundlage der Gleichberechtigung herbeizuführen, im Interesse nicht nur des Standes, sondern vor allem im Interesse der Weiterbildung der Schauspielkunst.

DD. Die sozial-wirtschaftliche Zeit.

Mit dem schon mehrfach erwähnten Jahre 1908 setzte eine vollkommen neue Bewegung ein.

[2] Felisch-Leander, S. XXI.

Das alte Präsidium legte in einer fast unwürdigen Sitzung sein Amt nieder und die Genossenschaft wählte sich andere Führer. Und mit ihnen setzte der neue Kurs unentwegt ein. Er ist verknüpft mit den Namen Borée, Nissen, Rickelt und Klein-Rhoden.

Borée, der ein Jahr später schon in der Gruft lag, hat die eigentlichen Vorarbeiten geleistet, Nissen den „Sturm" von 1908 beibeigeführt und Rickelt die Sozialpolitik neu geschaffen und teilweise in neue Bahnen übergeleitet.

Bei meinen folgenden Darlegungen möchte ich, wenn sich auch die Grenzen verwischen und ineinander überlaufen, im großen und ganzen zwei Gruppen von verschiedener Größe trennen:

I. Die wirtschaftlich-soziale Bedeutung der Genossenschaft für die Bühnen-Angehörigen.

II. Die wirtschaftlich-soziale Bedeutung für das Theater.

I. Der Streit zwischen Bühnenverein und Genossenschaft war meist entstanden wegen Auslegung von Verträgen und wegen Aufstellung gewisser Vertragsnormen. Auch der letzte Bruch war dadurch verursacht, daß die Genossenschaft den von Delegierten beider Korporationen ausgearbeiteten Vertrag wegen seiner Unbilligkeiten ablehnte[1]. War es da nicht die natürliche Konsequenz, daß man sich vor den Härten dieses Vertrages durch eine gemeinsame Institution schützen wollte, daß man versuchte, auf eigene Faust sein Recht durchzusetzen?

1. Den Niederschlag all dieser

a) Wünsche bildete ein Antrag Rickelts[2] auf Errichtung eines Rechtsschutzbureaus, zum Schutze der wirtschaftlich-sozialen und rechtlichen Interessen der Genossenschaftsmitglieder[3].

Der Antrag wurde angenommen und das Rechtsschutzbureau in der Karwoche 1909 zu einer ständigen Einrichtung erklärt.

Es besteht aus einem Kollegium von 12 Mitgliedern unter einem Vorsitzenden; alle Mitglieder haben gleiche Stimmen und gleiche Rechte.

---

[1] Vgl. Protokoll 1908, S. 27.

[2] Protokoll 1908, S. 44.

[3] Ein Vorschlag dazu war schon in der Delegiertenversammlung von 1890, aber mit negativem Erfolge gemacht worden: „Der Zentralausschuß wird ermächtigt, solchen Genossenschaftsmitgliedern, welche durch ihre Direktion in ihren kontraktlichen Rechten verletzt wurden, die Mittel zu gewähren, ihre Rechte bei den Gerichten verfolgen zu können. Selbstverständlich muß vor der Bewilligung der Mittel vom Zentralausschuß ein juristisches Gutachten über die Legitimität der erhobenen Rechtsansprüche eingeholt werden."

b) Das Rechtsschutzbureau bietet den Bühnenangehörigen folgende Vorteile:

1. Es prüft kostenlos jeden vorgetragenen Fall und erteilt darüber eine Rechtsauskunft.

2. Erscheint der Prozeß für den Bühnenangehörigen günstig so wird ersterer auf Kosten der Genossenschaft geführt, sofern das Mitglied unbemittelt ist. Das ist ein wichtiger Umstand, weil bisher der arme Bühnenangehörige selbst bei einem materiellen und formellen Rechte wegen der fehlenden Mittel nicht klagen konnte, und weil er sich meist scheute, das Armenrecht in Anspruch zu nehmen.

3. In Fragen von prinzipieller Bedeutung ist es infolge der größeren Geldmittel möglich, eine maßgebende Entscheidung des obersten Gerichtes zu erlangen, die in der Regel dann in der Praxis einen entsprechenden Einfluß hat.

4. In Notlagen wird dem klagenden Mitglied ein Darlehen, eventuell sogar eine Unterstützung gewährt.

5. In dem Fachblatt der Genossenschaft werden die Namen der Direktoren veröffentlicht, die „als in finanzieller Beziehung unzuverlässig" dem Rechtsschutzbureau bekannt geworden sind. Damit ist den Bühnenangehörigen die Möglichkeit gegeben, beim Vertragsabschluß sofort nachzuprüfen, ob der Direktor, mit dem sie unterhandeln, schon in pekuniärer Beziehung einen üblen Ruf hat oder nicht. Auf dieser Liste stehen die Direktoren aber nur so lange, bis sie den Verpflichtungen gegen ihre Mitglieder nachgekommen sind, oder bis sie sich vergleichsweise geeinigt haben, wobei das Rechtsschutzbureau oft die Vermittlerrolle übernimmt.

Auf den ersten Blick könnte dies Verfahren als eine unbillige Härte gegen den Direktor, gegen sein ganzes künftiges Leben erscheinen. Das ist aber tatsächlich doch nicht so. Diese Liste ist erstens eigentlich weiter nichts, als ein Auszug aus der schwarzen Liste, die das Amtsgericht über die Personen führt, die den Offenbarungseid geleistet haben.

Dabei muß man bedenken, daß durch den Vertragsabschluß mit einem solchen Direktor das Mitglied meist ein ganzes Jahr brotlos und engagementslos ist.

Schließlich wird durch die Nennung des Direktors nicht sein Name, seine Ehre angegriffen, denn ein Mann, der pekuniär in Schwierigkeiten ist, kann künstlerisch, gesellschaftlich und menschlich trotzdem große Qualitäten besitzen.

In einer anderen Spalte werden einige Direktoren genannt,

denen gegenüber kein Rechtsschutz gewährt wird. Das sind Direktoren, die ebenfalls pekuniär unsicher sind, aber außerdem persönlich einen so schlechten Ruf genießen, daß das Rechtsschutzbureau sich mit ihnen nicht mehr befassen will. Ich halte diese Einrichtung nicht etwa für nachteilig oder für eine Schmälerung der dem Genossenschaftler im allgemeinen gewährten Rechte.

Im Gegenteil, sie scheint mir für viele Bühnenangehörige noch einen erzieherischen Wert zu besitzen, weil dadurch der Bühnenangehörige gezwungen wird, wirtschaftlich selbständig zu werden und vor allem solidarisch zu denken.

c) Vorteile, die das Rechtsschutzbureau dem gesamten Theaterbetrieb bringt.

1. Nun soll aber das Rechtsbureau nicht etwa nur einen Rechtsanwalt ersetzen, sondern es schafft und spricht gewissermaßen auch selbst Recht. Denn besonders in der letzten Zeit kommt es häufig vor, daß der Direktor sich mit einem Mitgliede bei dem Engagementsabschluß dahin einigt, „Streitigkeiten unterliegen der Entscheidung des Rechtsschutzbureaus". Ich glaube, es spricht wohl für die Unparteilichkeit dieser Institution, wenn sich ein Direktor dem Schiedsspruch eines aus Schauspielern zusammengesetzten Kollegiums unterwirft.

Bis jetzt scheint dieses Vertrauen vom Rechtsschutzbureau auch noch nicht mißbraucht zu werden. Denn oft kann man in den Entscheidungen lesen: „Rechtsschutz versagt. Das Rechtsschutzbureau ist der Ansicht, daß die dem Mitgliede zudiktierte Strafe sehr gelinde ist, da dem Direktor das Recht der sofortigen Entlassung zustand" [1]. Diese und ähnliche Urteile kehren in fast allen Protokollen wieder und legen davon Zeugnis ab, daß die Mitglieder des Rechtsschutzbureaus sich der Verantwortung ihres Amtes voll bewußt sind.

2. Noch eins spricht meines Erachtens für die Bedeutung und die Notwendigkeit des Rechtsschutzbureaus. Häufig ist es jetzt schon geschehen, daß sich die ordentlichen Gerichte in Theaterangelegenheiten um ein Gutachten an das Rechtsschutzbureau wenden. Einzelne Mitglieder sind sogar gerichtlich vereidete Theatersachverständige. Dadurch ist es gewissermaßen imstande, dem Bühnengewohnheitsrecht Geltung und auch durch sachgemäße Auskünfte modernes Bühnenrecht zu schaffen. Die hier aufgeführte Tabelle, die sich nur auf die Jahre 1910/11 und 1911/12 erstreckt, möge von der Tätigkeit des Rechtsschutzbureaus zeugen. Siehe Tabelle nächste Seite.

[1] Vgl. z. B. „Neuer Weg" 1913, Nr. 20, 21.

Übersicht über die Tätigkeit der Rechtsschutzbüreaus [1].

	1910/11	1911/12
Entlassung	94	47
Entlassung wegen Engagementsverlassens bei Krankheit	2	1
Kündigung	93	37
Kündigung im Probemonat	19	8
Kaltstellung	14	4
Schlechte Beschäftigung	65	16
Gagenabzug bei Urlaub	3	2
Urlaubsverweigerung bei Aufsuchen eines neuen Engagements	4	4
Außerkontraktlicher Urlaub	10	27
Gagenabzug bei Urlaub zum Engagementaufsuchen	2	1
Urlaubserteilung bei Gastspiel	1	1
Abstecherverpflichtung	14	2
Abstecherdiäten	21	8
Gastspielverpflegung	18	23
Gastspielhonorar	4	5
Honorar für Doppelvorstellungen	12	9
Honorar bei plötzlichem Einspringen	4	—
Gagenforderung	157	101
Gagenforderung bei Krankheit	12	13
Abstandsforderung bei Vertragslösung	2	1
Gagenreduktion	5	7
Strafabzüge	5	7
Streitigkeiten bei Vertragsperfektion	68	65
Streitigkeiten bei Vertragseinhaltung	23	9
Streitigkeiten bei Vertragslösung	33	26
Streitigkeiten bei telegraphischem Abschluß	2	1
Vertragsanfechtung	3	17
Eventualklausel	10	8
Streitigkeiten über Vertragsbeginn	3	2
Streitigkeiten über Vertragsdauer	11	7
Streitigkeiten bei Vertragsübernahme	—	5
Benefizabrechnung	12	8

[1] 1910/11 wurden 24 Prozesse geführt, 16 davon gewonnen, 5 verloren, 3 durch Vergleich beigelegt. In 67 Fällen wurde der Prozeß durch Intervention des Rechtsschutzbureaus vermieden, in 37 Fällen hat sich die Direktion direkt an das Rechtsschutzbureau gewandt. Im ganzen erledigt wurden 708 Fälle. - 1911/12 wurden 76 Prozesse geführt, von denen aber noch 62 zum Schlusse des Geschäftsjahres unerledigt waren. Von den übrigen 14 sind 10 gewonnen. In 36 Fällen wurde der Prozeß durch Intervention des Rechtsschutzbureaus vermieden. — Im ganzen sind 4068 Schreiben eingegangen, 873 Besuche haben stattgefunden. — Auf der Warnungsliste standen 1910/11 21 Direktoren. 1911/12 standen auf der einfachen Warnungsliste 42, auf der schweren 14. Mai 1913 standen auf der leichten 56 Namen, auf der schweren 18. — Die Mitgliedszahl betrug 1910/11 und 1911/12 rund 1400 Personen.

Übersicht über die Tätigkeit des Rechtsschutzbureaus (Fortsetzung).

	1910/11	1911/12
Benefizansprüche	5	4
Tageskosten bei Benefiz	11	9
Chorverpflichtung	16	10
Komparserieverpflichtung	13	3
Vorprobenentschädigung	5	6
Ruhepause nach der Probe	1	1
Überbeschäftigung	17	20
Zahl der Lerntage	3	2
Rollenstreitigkeiten	122	120
Haftung bei Unglücksfällen	8	7
Haftung bei Diebstahl	12	19
Schadensersatzansprüche	—	10
Anfragen betreffs Bonität	54	34
Klage auf Konventionalstrafe	7	2
Dienstverweigerung	5	3
Kontraktbruchsanmeldung beim Bühnenverein	2	—
Kontraktbruch	—	3
Tragung der Kosten für ärztliches Attest	9	8
Zahlung der Agentenprovision	52	46
Schlechte Auskünfte durch die Agenten	6	1
Schlechte Auskünfte durch den Direktor	2	12
Zusammenbrüche	—	6
Übelstände	24	21

3. Durch die Ereignisse des Jahres 1908 war die Öffentlichkeit zum ersten Male direkt auf die sozialen Schäden im Bühnengewerbe aufmerksam gemacht worden. Von da ab konnte man bisweilen in den Tageszeitungen Aufsätze lesen, die das soziale Problem der Bühne beleuchteten.

Und erst damals eigentlich wagten sich Stimmen hervor, die nicht mehr andeutungsweise, sondern in bewußter Offenheit auf die erschreckende Lage, besonders der weiblichen Bühnenangehörigen hinwiesen.

a) Alle möglichen Vorschläge zur Besserung wurden gemacht und die noch vage aufgestellten Ideen verdichteten sich zu einer Tat, als am 2. April 1910 alle weiblichen Bühnenangehörigen zu einer Nachtversammlung eingeladen wurden, in der man zu diesen Erörterungen Stellung nehmen wollte. Als Resultat dieser Zusammenkunft ist die Begründung eines aus weiblichen Bühnenangehörigen zusammengesetzten Frauenkomitees zu bezeichnen, das in völliger Unabhängigkeit von der Genossenschaft sich aus privaten Mitteln betätigte.

Aber schon in der nächsten Delegiertenversammlung im Dezember

1910 stellte das Komitee den Antrag, an die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger angegliedert zu werden; einstimmig wurde das gutgeheißen. Gebildet wird das Komitee jetzt aus weiblichen Bühnenangehörigen, die Mitglieder der Genossenschaft sind.

b) Wozu ist das Frauenkomitee nötig? Hierüber möchte ich ein Mitglied des Komitees selbst sprechen lassen. Die Begründerin des Antrages sagt darüber[1]: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Herren, die bis zum heutigen Tage die Frauenfragen in der Genossenschaft zu erledigen hatten, nach bestem Wissen und Gewissen gehandelt haben. Aber trotzdem kann es nicht wundernehmen, wenn in den weiblichen Mitgliedern der Wunsch immer stärker geworden ist, in diesen uns so sehr berührenden Fragen die Möglichkeit zu besitzen, sich vertrauensvoll an Geschlechtsgenossinnen wenden zu können. Die Frau darf bei der Frau ein ganz anderes Verstehen, mehr Mitgefühl für ihre Bedrängnis voraussetzen".

Mir scheint dies psychologisch so selbstverständlich zu sein, daß es einer weiteren Erörterung meinerseits nicht bedarf.

Die Einrichtungen des Frauenkomitees sind:

α) Eine Unterstützungkasse. Sie erhält sich aus den Beträgen, die von Mitgliedern des Frauenkomitees sowie von Vertrauensdamen in Privatkreisen und durch Veranstaltungen aufgebracht werden. Aus diesen Kassen werden außer den Unterstützungen auch noch Darlehen an vorübergehend bedürftige Kolleginnen gezahlt.

β) Bedeutend wichtiger erscheint mir eine andere Einrichtung: die Mutterschutzkasse.

Wie der Name schon angibt, dient sie zur Unterstützung schwangerer Kolleginnen. Das ist von sozialer Bedeutung, so lange die meisten Bühnen das Vertragsformular des Bühnenvereins führen, das in seinen Bestimmungen „B § 5" sagt: Bei Dienstunfähigkeit, die bei verheirateten Damen während ihrer Ehe oder in der gesetzlichen Zeit darüber hinaus infolge von Schwangerschaft eintritt, fällt für sie der Anspruch auf Gage und garantiertes Spielgeld von dem Tage ab fort, an welchem die Bühnenleitung ein weiteres Auftreten für unzulässig erklärt.

Bei unverheirateteten Bühnen-Angehörigen findet dagegen B § 5 I, II Anwendung: „§ 5 I bei Dienstunfähigkeit des Mitgliedes durch Erkrankung, welche nicht länger als 14 Tage ununterbrochen andauert, hat dasselbe für diese Zeit Anspruch auf unverkürzte Aus-

[1] Protokoll 1910, S. 112.

zahlung seiner Gage, aber nicht auf den verhältnismäßigen Teil des garantierten Spielgeldes.

§ 5 II. Bei Dienstunfähigkeit des Mitgliedes, welche durch Krankheit von längerer ununterbrochner Dauer als 14 Tage hervorgerufen wird, steht der Bühnenleitung vom Beginn der dritten Woche ab das Recht zu, für die weitere Dauer der Krankheit die Gage auf die Hälfte herabzusetzen. Nach Ablauf der dritten Woche der Krankheit hat die Bühnenleitung das Recht, den Vertrag zu kündigen und acht Tage darauf zu lösen.

Kürzungen der Gage bis auf die Hälfte und Wegfall des Anspruches auf Spielgeld tritt jedoch in diesen Erkrankungsfällen für die Dauer der Dienstunfähigkeit ein, wenn das Mitglied sich die Krankheit nachweislich dnrch eigenes Verschulden zugezogen hat".

Die Bedeutung dieser Paragraphen ist nun folgende: Die unverheiratete Schwangere bezieht von vornherein bei ihrer Erkrankung nach B § 5 nur die halbe Gage unter Verlust des Spielgeldes, denn es kann nicht gut bestritten werden, daß die Schwangerschaft „eine nachweislich durch eigenes Verschulden zugezogene Krankheit" ist.

Außer dieser Kürzung steht aber der Bühnenleitung wie immer das Recht zu, nach Ablauf der dritten Woche jeder Krankheit den Vertrag zu kündigen und acht Tage darauf zu lösen, d. h. die Kranke gerade kurz vor oder nach der Entbindung ohne jede Verpflichtung zu entlassen.

Solche rigorosen Bestimmungen fanden sich früher in fast allen Berufszweigen.

Dies erscheint aber vom sozialen und medizinischen Standpunkte aus höchst bedenklich. Deshalb hat unsere Gesetzgebung in neuerer Zeit positive Normen gegeben, die jus cogens sind und einen Schutz gegen derartige Vertragsbestimmungen bieten.

So setzt z. B. unsere Gewerbeordnung im § 137 Abs. 6 fest: „Arbeiterinnen dürfen vor und nach ihrer Niederkunft im ganzen während acht Wochen nicht beschäftigt werden. Ihr Wiedereintritt ist an den Ausweis geknüpft, daß seit ihrer Niederkunft wenigstens sechs Wochen verflossen sind."

Dem steht allerdings nicht entgegen, daß die Arbeiterinnen bei Schwangerschaft gekündigt werden können, denn die gesetzliche Kündigungsfrist der Gewerbeordnung beträgt nur 14 Tage.

Aber das Wichtige ist: die Schwangeren dürfen *nicht beschäftigt* werden. Damit ist erreicht eine Schonung für Mutter und Kind vor und nach der Entbindung, eine Frist für das Wochen-

bett und auch schon eine gewisse Zeit, in der die junge Mutter das Kind stillen kann, ohne durch Erwerbstätigkeit sich in erregtem Zustande zu befinden.

Zwar kann, wie ich sagte, die Arbeiterin durch die Schwangerschaft ihre Stellung verlieren, aber deshalb ist sie nicht brotlos, denn während dieser Zeit erhält sie eine Krankenunterstützung nach §§ 199, 200 der Reichs-Versicherungsordnung, wenigstens auf die Zeit von sechs Wochen und auch noch andere Vergünstigungen.

Die Vorschriften der §§ 199 ff. der Reichs-Versicherungsordnung kommen auch den Bühnenangehörigen zugute, wenn ihr regelmäßiger Jahresverdienst 2500 Mk. nicht übersteigt. (Reichsversicherungsordnung § 165). Deshalb könnte man denken, eine wirklich bittere Not sei hierdurch auch am Theater verhindert, denn Bühnenangehörige mit höherer Gage könnten schon eher für sich selbst sorgen. Das trifft aber nicht zu, weil am Theater ein großer Teil der Gage für Garderobe, Schminke, Bühnenschmuck usw. verwendet werden muß. Man muß also eine Bühnenangehörige mit einem Jahresverdienst von 2500 Mk. etwa einer anderen Angestellten gleichsetzen, die 1250 Mk. Einkommen hat, so daß tatsächlich schon hierdurch ein Teil der aus §§ 165, 199, 200 gefolgerten Vorteile für die Bühnenangehörige illusorisch sind[1].

Dazu kommt noch, daß jede andere Angestellte sofort nach Beendigung dieser Krankheit Stellung findet (obwohl hier natürlich auch Saisonschwankungen vorkommen); mitten in der Theatersaison wird es dagegen einer Bühnenangehörigen nie möglich sein, ein neues Engagement zu finden.

Die Reichs-Versicherungsordnung bietet der Schauspielerin, wie wir sehen, nur ganz geringe Vorteile, und die Gewerbeordnung schützt auch mit ihrem § 137 die Bühnenangehörige nicht. Deshalb kommt hier lediglich die rechtsgültige Vertragsbestimmung des Bühnenvereinsvertrages in Anwendung.

Diese stellt die oben S. 50 ff. zitierten, viel strengeren Vorschriften auf. Darum sieht sich die Bühnenangehörige vor die Alternative gestellt, entweder noch krank aufzutreten oder gekündigt zu werden. Oft wählt sie in ihrer Not das erstere und verfällt da-

[1] Hat z. B. eine Schauspielerin eine Gage von 4000 Mk. (dann muß sie schon Außerordentliches leisten), so stünde sie einem anderen Angestellten mit 2000 Mk. gleich. Während nun diese noch versicherungspflichtig ist und die Vorteile der Reichs-Versicherungsordnung genießt, muß die Schauspielerin für sich selbst sorgen.

durch manchmal lebenslänglichem Siechtum. Außerdem macht es die veraltete Unterscheidung zwischen „verheiratet und unverheiratet", während § 137 der Gewerbeordnung diesen Unterschied nicht mehr kennt, was auch heutigem Empfinden entspricht. Der Krankheitsparagraph des Bühnenvereinsvertrages scheint mir somit aus folgendem Grund rückständig. Einmal weil er einen Unterschied macht zwischen der verheirateten und unverheirateten Frau. Das scheint mir falsch zu sein, weil die Unverheiratete fast immer noch tiefer in Geldkalamitäten steckt, als es sonst am Theater üblich ist. Unsere Gesetzgebung hat es aber allmählich anerkannt, daß der wirtschaftlich Starke für den Schwachen mitsorgen muß. Das scheint mir am Theater ebensogut möglich zu sein wie in anderen Berufen. Denn entweder ist die betreffende Schauspielerin eine anerkannte Künstlerin, dann wird sich der Direktor eo ipso schwer hüten, von seinem Kürzungsrechte bei einer Verheirateten, von seinem Kürzungs- und Kündigungsrechte nach drei Wochen bei einer Unverheirateten Gebrauch zu machen. Oder aber die Bühnenangehörige ist noch unbekannt. Dann bezieht sie nur eine geringe Gage, belastet also den Etat beim Theater nur minimal — denn spielt bei einem Theater eine Gagendifferenz von 100—200 Mk. eine Rolle (um solche Summe wird es sich doch in solchen Fällen handeln), so steht das Theater an sich auf zu schwachen Füßen, als daß es als Kunstinstitut eine Daseinsberechtigung haben könnte. Es dürfte daher für den Direktor kein zu großes Opfer[1] sein, die arme schwangere Frau bis zu ihrer Gesundung ein oder zwei Monate mit durchzuschleppen.

Zweitens leidet ja nicht nur die Frau darunter, sondern vor allem der junge Säugling, und das, meine ich, ist doch ein recht gewichtiges Moment. Damit ist meines Erachtens auch der Einwand hinfällig, daß man nicht der Unsittlichkeit am Theater direkt durch solche soziale Bestrebungen Vorschub leisten wolle. So lange B. § 5 im Bühnengewerbe bestehen bleibt, wird die Mutterschutzkasse ihre Bedeutung nicht verlieren. Denn über das bei der Schwangerschaft entstehende Elend hilft sie durch Unterstützungen hinweg.

Dabei wird die Gewährung nicht unbedingt davon abhängig gemacht, daß die Nachsuchende Mitglied der Genossenschaft ist. Erscheint dem Frauenkomitee die Not groß, so hilft es auch in anderen Fällen. Die Mutterschutzkasse kann auch von männlichen Bühnen-

[1] Ein Opfer bleibt diese Unterstützung m. E. nämlich stets. Nur ist es eins, das unser soziales Pflichtbewußtsein uns zu tragen gebietet.

angehörigen in Anspruch genommen werden, selbst wenn ihre Frauen nicht dem Theater angehören.

8. Am regsten in Anspruch genommen ist von den Einrichtungen des Frauenkomitees die Kostümzentrale. Sie hat ihre Berechtigung, solange ein Vertragsformular des Bühnenvereins lautet: „Weibliche Mitglieder haben sich außer den Männerkostümen alles auf eigene Kosten zu stellen."

Dieser kurze Absatz sieht so harmlos und unverfänglich aus und doch bedeutet er für die meisten weiblichen Bühnen-Angehörigen eine Fülle von Bühnenelend[1].

Historische Kostüme, moderne Kleidung, die Ballausstattung, das Sportkostüm, alles muß von der Gage bestritten werden. Zu welchen Verhältnissen das führt, zeigt die Zusammenstellung von Engel-Reimers.

Dazu kommt, „daß die Anweisungen der Bühnenleitung inbetreff der Haartracht, der Schminke und dergleichen (Kostüme!) genau zu beobachten sind".

Die Ausgaben sind so enorm, daß unter normalen Verhältnissen, d. h. wenn eine Künstlerin kein Privatvermögen und keine Liebhaber hat, sie gezwungen war, Schulden zu machen. Diesem Übel sucht die Kostümzentrale zu steuern[2].

Sie greift nun in folgender Weise ein.

Alle Kreise der Gesellschaft werden gebeten, entbehrliche Kostüme, Schuhe usw. an die Genossenschaft kostenlos abzugeben. Von den einzelnen Lokalverbänden kommen alle Kostüme an die Zentrale nach Berlin. Dies geschieht, damit nicht etwa einmal eine Künstlerin auf der Bühne ein Kleid trägt, das — wie stadtbekannt sein könnte — der Frau X. gehörte.

Wünscht nun eine Künstlerin ein Kostüm, so muß sie darüber bestimmte Angaben machen und außerdem ihren Vertrag mit einsenden. Aus ihm erfährt man zuverlässig und ohne Wissen der Kolleginnen an demselben Theater die Höhe der Gage, denn danach

[1] Vgl. dazu Rickelt, S. 18–20, 42, 77/78 und besonders über die Höhe der Ausgaben im Verhältnis zur Gage Engel Reimers, S. 498 ff. u. 510 ff.

[2] Es soll seit den neunziger Jahren in Berlin, Bülowstraße, ein Institut existieren, das Bühnenkünstlerinnen zu getragenen Kleidern billig verhilft. Die Kleider werden aber von der Inhaberin billig angekauft und mit Profit weitergegeben, so daß die Bühnenkünstlerin selbst nur einen verhältnismäßig geringen Vorteil hat. — Diese Angaben gebe ich unter Vorbehalt, da mir die augenblickliche Inhaberin trotz meiner Bitte keine Auskunft gab.

wird der zu zahlende Preis festgesetzt. Es kostet nämlich ein bestimmtes Kleid nicht etwa einen von vornherein fixierten Betrag, sondern der Preis ist progressiv entsprechend der Gage.

Ein Salonkleid kostet etwa für eine Kollegin mit Jahresgage von 10000 Mk. 200 Mk., für eine Kollegin mit Jahresgage von 1000 Mk. 15 Mk., während das Kleid tatsächlich vielleicht einen Wert von 4—500 Mk. hat.

Nur so wird eine richtige Unkostenverteilung gewahrt, und wir erkennen wieder das Prinzip, daß die Großen für die Kleinen mitsorgen.

Nicht zu übersehen ist aber, daß alle Lieferungen bar bezahlt werden müssen. Hiermit wird einmal bezweckt, daß die Künstlerin sich nicht in immermehr anwachsende Schulden stürzt, und ferner, daß sie nicht über ihre Verhältnisse kauft.

Warum, so könnte man fragen, wird denn der Armen das Kostüm nicht geschenkt? Nun, weil sie nicht das niederdrückende Gefühl haben soll, eine Almosenempfängerin zu sein; um diesen Grundsatz zu wahren, werden oft tatsächlich kostbare Kleider für ein paar Mark weggegeben.

Ursprünglich stand man in Bühnenkreisen der Kostümzentrale recht skeptisch gegenüber, aber jetzt wird sie fleißig und meist mit großer Dankbarkeit gegen die Spenderinnen in Anspruch genommen[1].

Dezember 1911 waren 35
„ 1912 „ 275
Juni 1913 „ 375

etwa ständige Benutzerinnen der Kostümzentrale vorhanden.

δ) Außerdem erteilt das Frauenkomitee den Kolleginnen in allen Fällen Rat und Hilfe; es bemüht sich, Berufsmüden einen bürgerlichen Beruf zu verschaffen und versieht überhaupt ein wenig Mutterstelle an den im realen Leben manchmal recht hilflosen Künstlerinnen.

ε) Zum Schluß möchte ich einer Sache Erwähnung tun, die sich noch nicht ganz verwirklicht hat, aber in scharfen Umrissen schon in die Erscheinung getreten ist:

Es ist die Gründung eines Kinderheimes. Es soll für die Kinder der Bühnen-Angehörigen, die kein festes Engagement haben oder von Jahr zu Jahr wechseln, ein Heim werden, in denen sie eine ordentliche Erziehung und gute Aufsicht haben.

[1] Dies ist aus vielen Dankschreiben im Verkehr mit der Kostümzentrale zu ersehen.

3. In der letzten Karwoche (1913) ist von der Genossenschaft eine Engagementslosen-Unterstützungskasse gegründet worden, die man am besten als Engagementslosen-Versicherung bezeichnen könnte: „Alle Genossenschaftler", die pro Monat 10 Pf. zahlen, haben nach dreijähriger Karenzzeit das Recht, aus dem von den Beiträgen gesammelten Fonds eine Unterstützung entgegenzunehmen und zwar zunächst für 60 Tage in Höhe von 1,50 Mk. pro Tag. Das bedeutet also nach einer Einzahlung von 3,60 Mk. ein Recht auf Auszahlung von 90,00 Mk.

Gewiß werden sich viele an dieser Einrichtung wegen ihrer Billigkeit beteiligen. Aber ich glaube ganz bestimmt, daß der in drei Jahren angesammelte Fonds nicht genügt, um viele Bühnenangehörige mit 1,50 Mk. pro Tag unterstützen zu können.

Dies wird am besten eine Berechnung klar machen.

Die Hälfte aller deutschen Schauspieler, sagt Rickelt, die nur sechs Monate oder noch geringere Zeiträume Engagements finden, haben ein Einkommen unter 1000 Mk.[1].

S. 6 habe ich die Zahl der Bühnenangehörigen auf 27 000 angegeben, die Hälfte von diesen, 13 500 Personen, die nur 6 Monate im Engagement sind. Von diesen wären nach Verhältnisberechnung

$$\left(\frac{27\,000}{14\,000} = \frac{1{,}93}{1} = \text{abgerundet auf } \frac{2}{1}\right)$$

ca. 50 % Genossenschaftsmitglieder, d. h. 6750.

Nehmen wir ferner günstigsten Falles an, die Engagementslosen der Genossenschaft seien nicht so hoch an Zahl, weil die ganz Kleinen nicht den Genossenschaftsbeitrag zahlen können, andere genug Vermögen haben, um zu privatisieren, andere noch neuerdings sich durch den Film über Wasser halten.

Deshalb wollen wir, was vielleicht sehr niedrig bemessen ist, die Zahl der Engagementslosen auf 3000 herabsetzen.

Von den 14 000 aktiven Mitgliedern dürfen wir höchstens 10 000 als Mitglieder dieser Engagementslosen-Unterstützungskasse ansehen, so daß sich in den drei Jahren ein Kapital ansammelt von $10\,000 \cdot 3{,}60 = 36\,000$ Mk., die mit Zinsen usw. auf 40 000 Mk. anwachsen. Es beliefe sich also die Auszahlung der 40 000 Mk. für die 3000 Personen auf rund 14 Mk. pro Kopf. Der in drei Jahren

[1] Rickelt, S. 15. Ich bediene mich gerade der Rickeltschen Zahlen, da von ihm der Vorschlag zur Gründung ausgegangen ist. Es ist dadurch der Einwand abgeschnitten, daß ich mit anderen Zahlen als der Antragsteller oder mit falschen Angaben gerechnet habe.

angesammelte Betrag würde also kaum zu einer zehntägigen Unterstützung reichen!

Jetzt muß aber noch berücksichtigt werden, daß die ganzen 40 000 Mk. nicht verbraucht werden dürfen, da dann im folgenden Jahre nur eine Summe von 12 000 Mk. im Fonds wäre. Aber selbst wenn durch freiwillige Beiträge und außerordentliche Einnahmen jährlich volle 40 000 Mk. zur Verteilung gelangen könnten — bei der enormen Belastung der übrigen Kassen scheint mir ein Virement undenkbar —, würde die Genossenschaft niemals ihr Wort halten können.

Es ist zwar einschränkend gesagt, daß zuerst die berücksichtigt werden, die am längsten der Kasse angehören und daß nur das angesammelte Geld gegeben werden kann.

Doch befürchte ich, viele der sofort Beigetretenen werden auch nicht berücksichtigt werden können, und in allen Ablehnungen wird der Genossenschaft ein neuer Zankapfel entstanden sein.

II. Wirksamkeit der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger im Interesse des gesamten Theaters.

Bis jetzt habe ich ausschließlich Institutionen besprochen, die dem Bühnenarbeitnehmer förderlich sind.

Nun will ich dazu übergehen, die Maßnahmen zu beschreiben, die ihre Wirkung auf alle Bühnenangehörigen (Arbeitnehmer und Arbeitgeber), auf das gesamte Theater ausüben.

1. a) Vor allen Dingen will die Genossenschaft den übermäßigen Zulauf zum Theater eindämmen. Aus diesem Grunde werden von Zeit zu Zeit an Redaktionen, Schulleiter und andere geeignete Stellen Rundschreiben gesandt. In ihnen wird durch Zahlen nachgewiesen, daß das Theater an Künstlern mehr als genug hat, und daß die neuen Kunstjünger nur schwer ihr Auskommen finden werden.

b) Aber ich selbst glaube nicht, daß solche Rundschreiben viel Wert haben. Wirksamer scheint mir ein Weg zu sein, der von der Genossenschaft vorgeschlagen, leider noch nicht durchgeführt ist.

In jeder Theaterstadt soll eine Kommission ins Leben gerufen werden, die kostenlos die bühnenhungrigen Jünger prüft. Nur wenn sie für talentiert von der unparteiischen Kommission gehalten werden, soll ihnen Unterricht von den Schauspielern der Genossenschaft erteilt werden. Damit wäre ja allerdings noch die Möglichkeit vorhanden, daß die als unbegabt Erkannten zu Nichtgenossenschaftlern gehen. Immerhin wird die Kommission ein autoritatives Urteil besitzen, so daß viele sich danach richten werden.

Der Ausübung des Unterrichts aber durch Elemente, die sich oft selbst am Theater nicht durchsetzen konnten, sucht man durch den Antrag entgegenzutreten, durch den bestimmt wird, daß § 35 der Gewerbeordnung auch auf Musik- und dramatischen Unterricht ausgedehnt wird, wie es auch der Reichs-Theatergesetzentwurf vorsieht[1].

c) Einen sehr gangbaren Weg scheint mir die Genossenschaft zu unrecht nicht zu betreten. Das ist die Bekämpfung der nebenberuflichen Theatergesellschaften, häufig Dilettantenbühnen genannt. Deshalb möchte ich hier einige Worte darüber sagen:

Natürlich ist es falsch, die nebenberuflichen Theatergesellschaften zu bekämpfen, weil sie dem hauptberuflichen Theater die Lebenskraft nehmen könnten[2]. Denn Theater, die sich vor solcher Konkurrenz zu fürchten haben, scheinen mir nicht geeignet, wirklich Kunst zu bieten. Man wird sie vielleicht größtenteils zu den „Meerschweinchen" niedrigster Sorte rechnen müssen. Eine Bekämpfung von diesen Gesichtspunkten aus halte ich für falsch. Aber aus einem anderen Grunde scheinen sie mir ein Schaden für das Berufstheater zu sein.

Wer oft Gelegenheit hatte, Dilettantenvorstellungen mitanzusehen, der wird wissen, daß (wie Felix Alexander mit Recht hervorhebt) diese Vorstellungen ohne Ausnahme „ein dankbares und sogar noch zu Geldopfern bereites Publikum finden"[3]. Dieses Publikum nun applaudiert jedem Spieler; das Resultat aber ist, daß sich fast alle Mitwirkenden nach kurzer Zeit für große Künstler halten. Einige werfen dann ihr Handwerk weg, lassen sich infolge der schon errungenen Erfolge von wohlmeinenden Bühnenmitgliedern nicht raten und wagen den Sprung auf die hauptberufliche Bühne.

Als Anfänger mit geringer Gage finden sie leicht ein Engagement, aber schon nach wenigen Jahren sitzen sie verärgert und verkümmert da, weil sie zu spät sehen, daß das bißchen Talent eben gerade für Dilettantenvorstellungen ausreichte. Ich verkenne dabei gewiß nicht, daß aus diesen Kreisen einzelne große Künstler hervorgegangen sind (Sonnenthal, Girardi, Matkowski), aber es ist nicht richtig zu folgern, daß damit ihre Berechtigung im Interesse des Theaters gegeben ist. Denn die meisten derer, die das Spiel vom Neben- zum Hauptberuf erheben, gehen zugrunde. Deshalb meine

[1] Allerdings vermisse ich diesen Punkt in der Denkschrift zum Reichs-Theatergesetz. Vgl. den Auszug in der Anlage.

[2] Dies geschieht z. B. vom Verband der Provinz-Theaterdirektoren. Vgl. „Theater-Courier".

[3] F. Alexander, S. 19, II.

ich, sie sind ein Schaden für den guten Nachwuchs am Theater, sie sind aber auch ein Schaden für die anderen Berufe, denen tüchtige Leute dadurch oft entzogen werden; sie sind letzten Endes auch ein Schaden für die wirklichen Künstler am Theater[1].

Nun ist jedoch mit der Erlangung eines guten, nicht zu großen Nachwuchses am Theater zwar etwas, aber nicht viel erreicht.

2. a) Ein tief eingewurzeltes Übel für den ganzen Theaterbetrieb sind auch die Pachtverträge zwischen den Städten und den Theaterdirektoren[2].

Häufig müssen die Theaterdirektionen für die Überlassung des Theaters eine große Pachtsumme an die Städte zahlen. Außer diesen erheblichen pekuniären Opfern sind häufig auch noch einseitige Kündigungsrechte der Städte in den Vertrag aufgenommen, denen an vorsintflutlichen Bedingungen nicht einmal der Bühnenvertrag des Bühnenvereins gleichzustellen ist.

In der Erkenntnis, daß nach dem Gesetz der Fortwälzung erst hierdurch die harten Schauspielerverträge entstanden sind, daß ferner solche Pachtbestimmungen das künstlerische Niveau stark herabdrücken, hat die Genossenschaft sich bestrebt, auf eine Änderung dieser Pachtverträge hinzuwirken.

Schon seit langer Zeit hat sie es erreicht, daß viele Städte keine Pacht verlangen, sondern die Theater entweder kostenlos überlassen oder noch Subventionen von meist festbestimmter Höhe zahlen.

b) Darin ist gewiß ein Fortschritt zu sehen. Doch stellte sich besonders in den letzten Jahren als sehr nachteilig heraus, daß hierbei die Leiter das pekuniäre Risiko tragen. Deshalb ist es menschlich verständlich, wenn sie im Hinblick auf schlechte Zeit oder etwa auf die „Kinogefahr" sich bemühen, möglichst bald ihr Schiffchen aufs Trockne zu bringen und lieber dankbare, aber geschmack- und kunstlose Serienstücke spielen, als wirkliche Kunst bieten.

Man kann es ihnen nicht verdenken, aber die Leidtragenden dabei sind doch nur die Kunst und die Künstler. Sie erlahmen dadurch in ihrer Darstellungskraft und haben an dem pekuniären Gewinn keinen Anteil, da die Vertragsbedingungen meist auf eine ungünstige Theaterzeit zugeschnitten sind.

---

[1] Von dieser Ansicht haben mich auch die Ausführungen Alexanders nicht abbringen können, da er dabei das wirtschaftliche Problem des Theaters fast ganz außer acht gelassen hat.

[2] Vgl. Engel Reimers, S. 60 ff.

Aus dem Motive heraus, den Leiter des Theaters frei von Sorge zu machen, damit er ihm seine ganze Kraft widmen kann, ist ein Theorem entstanden, das man kurz mit der „Übernahme in städtische Regie" bezeichnen kann.

c) Der Gedanke ist schon uralt, meines Wissens taucht er zum ersten Male in einer anonym erschienenen Schrift auf „Bemerkungen über die theatralischen Grundübel"[1], wo zu lesen ist:

„Man muß dem Direktor einen nur mäßigen Gehalt aussetzen und einen Akkord mit demselben treffen, wodurch seine eigene Existenz und Interesse sehr genau mit der Wohlfahrt und Existenz des Institutes verknüpft werden".

Damit war die Richtung gegeben, dem Theater eine vernünftige Basis zu schaffen, doch mußte der Vorschlag damals als überhaupt indiskutabel in der Versenkung verschwinden.

Aber seit einiger Zeit wird er schon wieder von der Genossenschaft propagiert und zwar mit recht gutem Erfolge. Allerdings sind hierbei die bedeutendsten Theatermänner Mitkämpfer der Genossenschaft; ich möchte nur die Namen Wedekind, von Possart, Emil Claar, Hartmann und Gregor anführen.

Sie alle sind der Meinung, daß nur durch Übernahme des Theaters in städtische Regie eine Gesundung des Theaters herbeigeführt werden kann. Unter der städtischen Regie versteht man völlige Verwaltung durch die Stadt und gleichzeitig künstlerische, selbständige Leitung durch einen festbesoldeten Direktor.

Durch die Regie können beseitigt werden das einseitige Kündigungsrecht, das Volontärunwesen, die Nichtbezahlung der Vorprobentage. Und es kann erreicht werden die Festsetzung einer Minimalgage, eines Jahresvertrages und die bequeme Schaffung eines brauchbaren Fundus[2].

Die unbedingten Vorteile habe ich der Übersicht wegen an den Anfang meiner Betrachtung gestellt. Zu dem System selbst sind schon die Städte Dortmund, Leipzig, Freiburg, Mannheim übergegangen.

3. Es ist aber nur dann brauchbar, wenn die Stadt eine gewisse Größe hat und sich überhaupt ein Theater leisten kann, kurz nur in den Städten, die jetzt Theater mit Saisonspielzeit haben.

---

[1] Bemerkung S. 16.

[2] Vgl. Seelig, Eigenbetrieb oder Verpachtung der Theater durch die Gemeinde.

Die kleineren Städte und die Städtchen dagegen wurden und werden noch fast durchgängig von den allerkleinsten Schmieren besucht. Das ist für die Kunst und für das Ansehen des Künstlerstandes nur zu bedauern.

Man sucht dem Schmierenwesen dadurch zu steuern, daß sich mehrere Städte verbinden. Sie werden dann im regelmäßigen Turnus von einer bestimmten Wandertruppe besucht. Aus einem Artikel des „Neuen Wegs" möchte ich folgenden Passus anführen, der kurz die Vorteile aufzählt:

„Diese Vorstellungen heben sich ungemein vorteilhaft von dem bisher durch wandernde Truppen Gebotenen ab. Sie haben auch in der entlegensten Provinz in weiteren Kreisen den Sinn für das Theater und die dramatische Kunst neu belebt."

„Die Leitung eines solchen Städtebundtheaters kann künstlerisch ruhig disponieren: ihre Vorstellungen gehen unter Garantie vor sich, ein Defizit ist nicht möglich oder wird in seinem bescheidenen Umfange gedeckt; sie kann nun auf Grund der geordneten Verhältnisse sich ein tüchtiges Ensemble von Künstlern zusammenstellen, die ein gesichertes Jahreseinkommen haben —, und sie kann endlich bei ihren Darbietungen der Kunst den Platz einräumen, der ihr gebührt. Für die Schauspieler aber bildet das Städtebundtheater die Festigung und Sicherung ihrer Existenz. Denn dieses Theater wird, soweit eine genügend große Anzahl von Städten hinter ihnen steht, das ganze Jahr hindurch spielen. Und damit bietet es den mittleren und kleineren Schauspielern, die heute nur Sechs- und Achtmonatskontrakte kennen, endlich die gesicherte bürgerliche Existenz." Diese Vorteile sind jetzt im allgemeinen anerkannt. Ich möchte noch hinzufügen, daß an diesen Theatern in der Regel junge Schauspieler tätig sind, die durch das Herumreisen auch viel leichter den Direktoren bekannt werden. Denn ein Direktor wird sich gern den jungen Nachwuchs ansehen, wenn nicht weit von seinem Theater in einer kleinen Stadt das Wanderensemble spielt.

Daß allerdings möglichst nur junge Schauspieler genommen werden, scheint mir wünschenswert, weil bei den Verheirateten das Familienleben durch das Reisen fast ebenso zerrissen würde wie heute bei den Wandermimen.

4. Es hat sehr schwer gehalten, die Bühnenwelt für die Idee so gearteter Wandertheater zu gewinnen.

Das ganze Problem ist zum ersten Male in Rickelts Buch erörtert worden, aber schon 1908 müssen ihm ähnliche Gedanken vor-

geschwebt haben, als er den Antrag stellte[1], „innerhalb der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger eine Organisation zu schaffen zur Übernahme und dem Betrieb von Theatern". Das bedeutet, daß man praktisch zeigen wollte, „unsere Vorschläge sind keine Utopien, seht her, uns ist es so und so gelungen".

Schon mehrere Male hat die Genossenschaft provisorisch die Leitung von Theatern seit dieser Zeit übernommen (Nordhausen, Cöln, Forst).

Das Kapital wurde aus dem Solidaritätsfond entnommen; er dient dazu, plötzlich in Not geratene Mitglieder zu unterstützen. Statt nun jedem Einzelnen eine bestimmte Summe zu geben, behielt die Genossenschaft mit Einverständnis der Mitglieder des zusammengebrochenen Theaters das Geld und verwendete es als Betriebskapital.

Soweit sich bis jetzt das Verfahren überblicken läßt, bewährt es sich gut. In diesen Fällen handelte es sich immer nur um provisorische Theaterübernahme. Durch die bisherigen Erfolge ermutigt, will die Genossenschaft jetzt den Gedanken Rickelts weiter verwirklichen und in Zukunft ständig die Leitung eines Städtebundtheaters übernehmen[2]. Wie es sich bewähren wird, bleibt abzuwarten.

Endlich, also nach 40 Jahren, beginnt die Genossenschaft auch für die künstlerischen Interessen und für die Kunst selbst zu Felde zu ziehen.

Das Regiesystem und das Städtebundtheater bieten noch den Vorteil, daß der Schauspieler Jahreskontrakte erhält, also nicht mehr gezwungen ist, die Hälfte des Jahres auf der Straße zu liegen[3], und daß die sogen. Vorprobentage bezahlt werden. Darunter versteht man

---

[1] Protokoll 1908, S. 43.

[2] Die Genossenschaft hat seit der Saison 1913/14 die Leitung des Stadttheaters Guben-Forst in Händen. Der Direktor erhält ein Fixum, die Mitglieder eine Mindestgage von 100 Mk. pro Spielmonat. Die Spielzeit betrug früher nur drei Monate (Weihnachten bis Palmarum), gespielt wurde nur in Guben. Jetzt dauert die Saison sechs Monate mit dreimaligem Abstecher in der Woche nach Forst. Die von der Genossenschaft aufgestellten Forderungen sind realisiert.

Zum Schluß der Spielzeit wird unter die Mitglieder nach Köpfen ein Drittel des Reingewinnes verteilt. Da noch nicht einmal die erste Saison abgelaufen ist, läßt sich über die künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolge oder Mißerfolge noch nicht urteilen.

[3] Vgl. dazu die Statistik bei Rickelt, S. 11—17.

die Tage zu Beginn der Saison, an denen abends noch nicht gespielt wird, aber der Schauspieler probieren muß. Es ist dies eine Zeit, in der geistig vielleicht am meisten geleistet wird. Die Proben dauern oft 8—10 Stunden. An diesen Tagen wird der Künstler häufig noch nicht bezahlt. Ich führe hier die Theater auf, um zu zeigen, daß dieses Gewohnheitsunrecht noch immer gang und gäbe ist[1].

Bezahlung der Vorproben.

Theater	Tage	Gage
Glogau	?	—
Detmold	?	—
Heidelberg	4	voll
Milwaukee	7	ein Drittel
Dortmund	?	—
Halle	?	—
Dresden, Residenztheater	?	die Hälfte
Aschaffenburg	?	—
Brandenburg	?	voll
Cassel	?	voll
Stettin	6	ein Drittel
Flensburg	?	—
Coburg-Gotha	8	voll
Wien, Hoftheater	?	voll
Mainz	?	—
Bern	?	—
Zürich	4	à 5 Frcs.
Ulm	?	die Hälfte
Aachen	?	—
Basel	4	die Hälfte
Dresden, Hoftheater	—	voll
Berlin, Kleines Theater	4	die Hälfte
Königsberg, Neues Schauspielhaus	?	die Hälfte
Jena	?	—
Lodz	?	—
Hamburg	?	—
Magdeburg	—	?
Weimar	?	voll
Bielefeld	4	voll
Braunschweig	4	die Hälfte
Trier	?	—
Osnabrück	4	die Hälfte
Tilsit	?	—
Frankfurt a. M., Neues Theater	4	die Hälfte
Hildesheim	7	ein Drittel
Barmen, Stadttheater	?	—
Breslau	?	—
Leipzig, Stadttheater	6—8	die Hälfte
Wiesbaden	?	—
Freiburg	?	voll

[1] Die Enquete ist nur von diesen 87 Theatern beantwortet worden.

Theater	Tage	Gage
Berlin, Lessingtheater	?	4 Tage frei, dann die Hälfte
Straßburg, Stadttheater	5—9	ein Viertel
Königsberg	?	—
Dessau	?	—
Hanau	5	die Hälfte
Nürnberg, Stadttheater	?	über 4 Tage die Hälfte
Wien, Deutsches Volkstheater	?	voll
Düsseldorf	8	5—6 Mark
Crefeld	?	—
Mühlhausen i. E.	6	die Hälfte
Cottbus	?	—
Bamberg	?	—
Schwerin	?	voll
Bonn	8	vier, davon die Hälfte
Bautzen	?	—
Göttingen	6	die Hälfte
St. Gallen	?	—
Hannover, Deutsches Theater	?	2 Tage die Hälfte
Chemnitz	?	2 Tage die Hälfte
Hamburg, Stadttheater	?	4 Tage die Hälfte
Bremen, Stadttheater	?	—
Posen	?	—
Heilbronn	?	—
Stuttgart, Hoftheater	?	voll
Bromberg	?	—
Danzig	?	—
Essen a. R.	10	ein Viertel
Liegnitz	?	—
Erfurt	?	—
München, Hoftheater	?	voll
Düsseldorf	?	voll
Meiningen	10—14	die Hälfte
Gießen	?	die Hälfte
Berlin, Schillertheater	?	vier ohne, dann die Hälfte
Gera	?	voll
Görlitz	?	—
Berlin, Residenztheater	8	davon 4 Tage die Hälfte
Karlsruhe	?	voll
Kaiserslautern	6	ein Drittel
Hannover, Hoftheater	?	voll
Oldenburg	?	von 5 Tagen eine Tagesgage, also ein Fünftel
Münster	6	davon zwei mit der Hälfte
Frankfurt a. O.	?	—
Hamburg, Thaliatheater	?	—
Neustrelitz	?	—
Berlin, Luisentheater	8	die Hälfte
Berlin, Hoftheater	?	voll

Mit dem Pachtsystem sollen auch diese Auswüchse verschwinden. Es kann sich aber meines Erachtens nur dann bewähren, wenn der Leiter künstlerisch vollkommen frei arbeiten kann. Er dürfte also nicht entlassen werden, falls etwa wegen der Aufführung rein künstlerischer Stücke ein Defizit in der Kasse entsteht[1]. Das kann, glaube ich, nur durch sehr langfristige Verträge geschehen, damit nicht aus Angst vor Brotlosigkeit der Leiter statt künstlerischer Gesichtspunkte wieder die alten, pekuniären Interessen walten läßt.

Ich habe das Städtebundtheater und das Pachtsystem so eingehend besprochen, weil ich glaube, daß ihm in Deutschland die Zukunft gehört, und damit der Anfang gemacht ist zur Übernahme der Theater durch Provinz und Reich.

5. Eine andere Maßnahme ist in diesem Jahre im Interesse der Arbeitgeber und Arbeitnehmer geschaffen worden, die eine Ausschaltung des Theateragenten bezweckt.

So wie die Dinge heute am Theater liegen, ist der Agent besonders für die Vermittelung kleiner Engagements nicht zu entbehren. Denn bei dem großen Überangebot sieht sich der Direktor nicht veranlaßt, zu reisen und sich seine Künstler zweiten Ranges vor Abschluß des Engagements selbst anzusehen. Sondern ohne den Schauspieler zu kennen, wird er ihn durch Vermittelung einer Agentur verpflichten. Gefällt er ihm nicht, so hat er ja nach den Bestimmungen des Bühnenvereins-Vertrages B § 10 noch eine einseitige dreiwöchige Kündigungsfrist. Die Kosten der Vermittelung trägt der Künstler. Sie beliefen sich vor 1910 oft bis auf 10 %[2].

Etwas sind diese Zustände ja durch das Gesetz vom 2. Juni 1910 gebessert, wodurch die Höhe der Prozente gesetzlich festgesetzt wurde[3].

Aber noch immer ist für den kleinen Schauspieler die Monat um Monat abzustoßende Summe im Verhältnis zur Gage gewaltig groß, denn der Direktor übernimmt auch nicht den kleinsten Teil dieser Gebühren.

Um nun die Bevorzugung der Einzelnen durch die Agenten zu vermeiden, um ferner die Kosten auf ein Minimum herabzudrücken,

---

[1] Vgl. z. B. die jetzige Krisis zwischen M. Martersteig und der Stadt Leipzig wegen eines Defizits von 900 000 Mk.

[2] Vgl. die Darstellung Rickelts S. 106—111 und die statistische Zusammenstellung bei Engel Reimers, S. 288 ff.

[3] Vgl. Bubendey, Soziale Schäden im Bühnengewerbe.

hat die Genossenschaft folgendes System aufgestellt, das mit dem 1. Oktober 1913 in Kraft getreten ist.

Sie beabsichtigt nicht etwa eine Engagementsvermittelung (eine solche hatte sie schon einmal 1875 mit negativem Erfolg), sondern nur einen Engagementsnachweis, der für die Mitglieder der Genossenschaft und die Direktoren kostenlos sein soll.

Kurz angedeutet vollzieht sich der Betrieb so:

Der Engagementssuchende sendet Fachbezeichnung, Repertoire usw. an die Genossenschaft. Sie merkt das Gesuch vor, und wenn ein Direktor das betreffende Fach wünscht, so wendet er sich an die Genossenschaft, die ihm die vorhandenen Angebote mit Bild, Rollenverzeichnis usw. zur Auswahl einsendet.

Dadurch werden die vielen einzelnen Engagementsbewerbungen hinfällig, beide Parteien sparen viele Anfragen und das Porto und der Schauspieler außerdem die Agentenprovision.

Der Engagementsnachweis ist mit einigen Modifikationen vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband übernommen. Wie er sich bewähren wird, kann erst die Zukunft zeigen. Doch glaube ich, ihm ein günstiges Prognostikum stellen zu können, da er den Direktoren viele Vorteile bietet.

6. Als letzten Punkt, bei dem die Genossenschaft dem gesamten Theaterwesen zugute kommt, möchte ich ihre Mitwirkung bei Erteilung der Theaterkonzession bezeichnen. Im Laufe der Jahre hat es sich eingebürgert, daß die meisten Behörden vor Erteilung einer Konzession sich an die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger und den Bühnenverein um Auskunft wenden. Dadurch läßt es sich oft vermeiden, daß künstlerisch unfähigen oder finanziell unsicheren Personen eine Konzession erteilt wird, und daß sich bald darauf die gänzliche Unzulänglichkeit des Betreffenden herausstellt.

Leider wird besonders in der Provinz das Gutachten noch selten eingefordert. Auch wenn es abgegeben ist, hat es nicht immer den wünschenswerten Erfolg, wie besonders die letzten Jahre gelehrt haben.

C. Schlußwort.

Bringt das kommende Reichstheatergesetz die Erfüllung der von der Genossenschaft in einem Entwurf aufgestellten Wünsche (siehe Anlage), dann ist damit zugleich auch ein Teil ihres jetzigen Programms erledigt.

Sie braucht nur noch Hüterin zu sein, daß das Gesetz auch befolgt wird.

Viele Kräfte aber werden dadurch in der Genossenschaft frei, die dann auf dem jüngst beschrittenen Wege Verwendung finden können, in der Übernahme von Theatern, in der Hebung des künstlerischen Niveaus seiner Mitglieder.

Anlage.

Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger erwartet von einem Reichs-Theatergesetz auf Grund der vorstehenden Erfahrungen folgendes:

I. Die Schaffung einer Theater-Gewerbeinspektion zur Beaufsichtigung und Regelung des Theaterbetriebes in bezug auf folgende Punkte:
   1. Normale Dauer von Proben und Vorstellungen an demselben Tage.
   2. Ruhepausen vor Beginn der Vorstellung.
   3. Einschränkung der Dienstzeit zur Nachtzeit sowie der Proben an an Sonn- und Feiertagen.
   4. Schutzmaßregeln gegen Überanstrengung auf Reisen.
   5. Berücksichtigung der Respekttage für weibliche Mitglieder.
   6. Umgrenzung der Lernfristen bei Partien und Rollen.
   7. Beaufsichtigung der Theaterdiensträume in sanitärer Hinsicht.
   8. Beaufsichtigung der Betriebseinrichtungen zur Verhütung von Unfällen. (Erhöhte Unfallverantwortung für den Bühnenleiter.)
   9. Hausordnungen und Verträge unterliegen insbesondere in bezug auf Ordnungsstrafen der Genehmigung der Gewerbeinspektion.
   10. Die Gewerbeinspektion ist mit Strafbefugnis gegen Übertretung zu versehen.

II. Als rechtsunwirksam sind folgende bisherigen Vertragsbestimmungen zu erklären:
   1. Der Probemonat.
   2. Das einseitige Vorrecht des Bühnenleiters auf ev. Verlängerung des Vertrages.
   3. Das einseitige Vorrecht zur Kündigung nach einem bezw. drei Jahren bei mehrjährigen Verträgen.
   4. Jede einseitig vorbehaltene und in eine Spielzeit fallende Kündigung seitens des Bühnenleiters.
   5. Die willkürliche Unterbrechung des Dienstverhältnisses unter Fortfall der Bezüge (sogenannter Urlaub).
   6. Gastspielverträge mit unterlegtem Engagementsvertrag. Zu gestatten sind nur reine Gastspielverträge ohne einseitige Bindung an ein Engagement.
   7. Das einseitige Rücktrittsrecht des Bühnenleiters bei Schließung des Theaters aus geschäftlichen Gründen.
   8. Die Konkurrenzklausel, d. h. die Beschränkung im Auftreten zu gewissen Zeiten und auf bestimmten Bühnen.

9. Die vertragsmäßige Unterwerfung des Mitgliedes unter den Verruf und die Verrufserklärung seitens des Bühnenleiters.
10. Die Übertragung der Dienstleistungen an einen anderen Bühnenleiter ohne Einwilligung des Mitgliedes.
11. Die Festsetzung von einseitigen Konventionalstrafen für Vertragsbruch.
12. Die vertragliche Verpflichtung des Mitgliedes, solchen Theater-Pensions- oder Unterstützungskassen beizutreten, deren Bestimmungen den Vorschriften des Reichsgesetzes über den Versicherungsvertrag (§ 173 ff.) zuwiderlaufen.

III. Rechte der Bühnenmitglieder, die zu gewährleisten sind.

1. Das Recht auf Anstellung mit Fachbezeichnung.
2. Das Recht auf angemessene Beschäftigung nach Maßgabe des Faches oder eingereichten Repertoirs. Kündigungsrecht des Mitgliedes und Schadenersatzanspruch bei Nichtbeschäftigung oder unangemessener Beschäftigung; Zurückweisung einer Rolle oder Partie ist kein Entlassungsgrund.
3. Das Recht auf Bezahlung der Vorproben.
4. Das Recht auf Reisediäten neben Reise- und Transportkosten bei Gastspielen in Abstechern.
5. Das Recht auf Lieferung der gesamten historischen Kostüme und Beihilfe zur Anschaffung der modernen Garderobe. Ausreichende Reinigung und Desinfizierung gegen Ansteckungsgefahr.
6. Die Agentenprovisionen sind vom Bühnenleiter zu zahlen.
7. Das Honorar für theaterärztliche Untersuchung hat der Bühnenleiter zu tragen.
8. Das Recht auf Bezug des vertraglichen Einkommens in folgenden außerordentlichen Fällen:
   a) Im Krankheitsfalle, und zwar voll bis zu 6 Wochen und für weitere 6 Wochen zur Hälfte. (Militärische Einberufung, Schwangerschaft und sonstige unverschuldete Behinderung sind den Krankheitsfällen gleichzustellen.)
   b) Bei Betriebsunfällen für die ganze Zeit der Dienstunfähigkeit.
   c) Die Hälfte des Tageseinkommens bei Doppelbeschäftigung in mehreren Vorstellungen an einem Tage. (Matinee, Nachmittagsvorstellung usw.)
   d) Bei Urlaub zu Gastspielen auf Engagement.

Literatur.

1. Ahrens, Humor in der Sonne des Theaters, 1913.
2. Alexander, Die nebenberuflichen Theatergesellschaften in Deutschland, 1913.
3. Allgemeine Theaterchronik. Leipzig 1836/41.
4. Anonym, Bemerkungen über die theatralischen Grundübel, 1798.
5. Anonym, Traurige Nachrichten von dem unerhörten Mutwillen ... 12 719.
6. Anonym, Beantwortung der so betitelten traurigen Nachricht, 1786.
7. Anonym, Beleuchtung der traurigen Nachricht. Berlin 1786.
8. l'Arronge, Das deutsche Theater, 1896.
9. Bubendey, Soziale Schäden im Bühnengewerbe, 1912.
10. Christ, Schauspielerleben, 1912.
11. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1905.
12. Engel Reimers, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, 1911.
13. Epstein, Das Theater als Geschäft, 1911.
14. Felisch-Leander, Die Rechtsprechung des deutschen Bühnenschiedsgerichts.
15. von Gall, Vorschläge zu einem Theater-Cartel, 1845.
16. Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. 2. Aufl. 1862/5.
17. Gettke, Theateralmanache 1872 ff.
18. A. Junkermann, Memoiren eines Hof-Schauspielers. 2. Aufl. 1889.
19. von Küstner, Vierzig Jahre meiner Theaterleitung.
20. Löwen, Geschichte des Deutschen Theaters, 1766.
21. „Die Maske", Zeitschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses, 1908.
22. Der neue Weg.
23. Paldamus, Das deutsche Theater der Gegenwart, 1857.
24. Protokolle und Druckschriften der Genossenschaft.
25. Rickelt, Schauspieler und Direktoren, 1910.
26. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1905.
27. Seelig, Das Reichstheatergesetz, 1913.
28. Thomas, 40 Jahre Schauspieler, 1895.
29. „Der Theater-Courier".
30. Wolff, Almanach für die Freunde der Schauspielkunst, 1836 ff.